KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXV

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1927

INHALTSVERZEICHNIS

DES FÜNFUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1926—1927

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

b) nach Städten geordnet

BÜCHERBESPRECHUNGEN

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

CAMILLE COROT, FRAU MIT MANDOLINE

SAMMLUNG OSKAR REINHART, WINTERTHUR

Kunst und Künstler

DIE SAMMLUNG OSKAR REINHART
IN WINTERTHUR

VON

KARL SCHEFFLER

Gelegentlich der letzten Akademieausstellung in Berlin, in der man anschaulich Courbet neben Leibl, Manet neben Goya, Cézanne neben Thoma usw. sehen konnte, ist hier von den Vorteilen einer vergleichenden Kunstanschauung gesprochen worden, von dem Genuß, den eine ungeschichtliche, besser übergeschichtliche Einstellung Kunstwerken gegenüber gewähren kann, von den Lehren, die sich ungezwungen ergeben, wenn die zeitlich bedingten Stilmerkmale zurücktreten und die ihrem Wesen nach zeitlichen Talente sich wie auf einer einzigen Ebene manifestieren. Es ist der Wunsch daran geknüpft worden — mit einer dankbaren Erinnerung an das von Emil Waldmann in Bremen nach dieser Richtung hin schon Geleistete —, es möchten mit dem besten erreichbaren Material Ausstellungen gemacht werden, in denen Landschaften von Ruisdael und Hobbema neben solchen von Constable, Corot und Courbet hängen, Bilder von Manet und Liebermann neben Chardin, Vermeer und Frans Hals, Leibl neben Holbein und Renoir neben Watteau und Fragonard, Ausstellungen, in denen es offenbar wird, daß alle Meister eine Familie bilden und sich über Zeit und Raum hinweg die Hände reichen.

Was so gewünscht wurde, das ist in der ausgezeichneten Sammlung des Herrn Oskar Reinhart in Winterthur zu guten Teilen getan. In einer kaum zwanzigjährigen Sammlertätigkeit, die mit der Passion für alte und neue Graphik begann, und sich dann bald den höchsten Zielen des Sammlers zuwandte.

Ein Anbau des Hauses enthält zwei Säle mit etwa sechzig Bildern. In den anschließenden Wohn-

GOYA, BILDNIS DON JOSÉ PIO DE MOLINA

wird, als nirgends die Qualität des Kunstwerkes so ausschlaggebend ist und als nirgends sonst das Geschichtliche so naiv überwunden erscheint. Oskar Reinhart sammelt nicht nach Schulen, nicht nach Jahrhunderten, Völkern, Stilen und Entwicklungsreihen, er sammelt nur schöne Kunstwerke, wo immer er sie findet. Das Programm besteht darin, daß kein Programm vorhanden ist. Eben aber, weil nur das reine Kunstgefühl herrscht, wirkt die Sammlung durch den sie erfüllenden übergeschichtlichen Geist wahrhaft aufschlußreich.

In manchem Museum, auch in einigen Privatsammlungen, gibt es bedeutendere Einzelwerke; nirgends aber hängen so beziehungsreich alte und moderne Franzosen oder Deutsche, hängen Holländer, Spanier und Engländer so eng nebeneinander. Man findet, zum Beispiel, ein um 1630 mit stolzer Sicherheit gemaltes Männerbildnis von Frans Hals in der Nachbarschaft zweier Männerbildnisse von Goya, wovon das eine, unvollendete, das letzte Bildnis Goyas ist und in all seiner Altersmeisterschaft ebensowohl menschlich wie künstlerisch ergreift; nahe dabei hängt das 1596 gemalte Brustbild des Kardinals Inquisitor Niño de Guevara von Greco, eine Studie zu dem Bildnis in ganzer Gestalt, das sich in der Sammlung Havemeyer in New York befindet*. Weiterhin sieht man den „Narren" von Géricault, der auch als Männerbildnis bezeichnet werden kann**, zwei Porträts von Tintoretto — den repräsentativ dargestellten Senator Grimani und ein Frauenbildnis mit einem merkwürdig modern nervös gemalten Kopf — und das herrliche Bildnis,

räumen finden sich, locker gehängt, andere Bilder und Zeichnungen, so daß ungefähr hundert Werke zusammenkommen. An Umfang ist die Sammlung, wie man sieht, nicht ungewöhnlich groß; doch findet sie im heutigen Europa kaum ihresgleichen. Nicht nur weil sie eine der letzten europäischen Sammlungen großen Stils ist, nachdem das Sammlergeschlecht des neunzehnten Jahrhunderts ausstirbt, nachdem Krieg und Wirtschaftsnöte die bedeutenden Sammlungen, sogar in England, aufgelöst oder dezimiert haben, und nachdem Amerika immer mehr den europäischen Kunstbesitz an sich zieht; sondern weil sie insofern einzig in ihrer Art ist, als nirgendwo sonst so unbefangen alte und neue Kunst zugleich gesammelt

* Kunst und Künstler, Jahrgang X, Seite 86.

** Kunst und Künstler, Jahrgang XI, Seite 50.

GRECO, BILDNIS NIÑO DE GUEVARA. 1596

HANS THOMA, BILDNIS FRAU GERLACH

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

MAX LIEBERMANN, KNABE MIT APFEL. 1886

das der neunundsiebzigjährige Ingres — er hat dieses Alter in der Signatur selbstbewußt betont — ganz verliebt von seiner zweiten Frau gemalt hat*. Und schließlich steht man dann noch vor einem sehr schönen, bisher unbekannten, 1924 im Burlington Magazine veröffentlichten Männerporträt von Quentin Massys und vor jenen beiden 1503 gemalten, neu aufgefundenen Bildnissen eines Ehepaares von Lukas Cranach, die vielleicht das Schönste dieses Meisters sind und die Max J. Friedländer an dieser Stelle neulich zum erstenmal publiziert hat**. Alle diese Bilder, die doch durch Jahrhunderte getrennt sind und die die verschiedensten Stammesmerkmale aufweisen, sind einander verwandt. Weil es Meisterwerke sind. Hier ist eine Kunstlehre, die man mit Augen sehen, mit Händen greifen kann. Wenig oder nichts bedeutet Renaissance, Klassizismus und moderner Naturalismus, Holländisches, Französisches, Spanisches, Italienisches und Deutsches gegenüber dem Bleibenden im Wechselnden, das siegreich überall hervortritt. Ebenso fruchtbar lassen sich zwei Figurenbilder Corots — wir bilden das schönste ab — mit einem um 1660 entstandenen Männerbildnis Rembrandts vergleichen. In einer seiner glänzendsten heroischen Landschaften, die sichtbar aus der italienischen Kunst hervorwächst, erscheint Poussin wie der Stammvater Corots, der in der Sammlung Reinhart mit einer Reihe herrlicher kleiner Landschaften aus der Frühzeit vertreten ist, und auch wie der Stammvater Cézannes, dessen beide heiter heroisierende Landschaften wie von sonniger farbiger Luft durchweht sind. Sogar in Courbets stolzer „Welle“ ist noch ein Klang, der zu Poussin hinüberweist. Man sieht, wie die Meister auf den Schultern ihrer Vorgänger stehen, wie Selbständigkeit aus Tradition hervorwächst, und wie der übergeschichtliche Standpunkt recht eigentlich den tieferen geschichtlichen Sinn erst offenbart. Durch eine Reihe prachtvoller Zeichnungen und Bilder von Daumier wird dem Betrachter klar, wie gerade die Linie ist, die diesen großen Zeichner, der die Leidenschaft zum Malen hatte, mit Goya verbindet, wie er mit Rowlandson — von dem die Sammlung kostbare Blätter besitzt — und mit Hogarth zusammenhängt, und wie sich der moderne

* Kunst und Künstler, Jahrgang XXIV, Seite 231.

** Kunst und Künstler, Jahrgang XXIV, Seite 380 u. 383.

FRANS HALS, MÄNNERBILDNIS. 1630

CAMILLE COROT, FRANZÖSISCHE LANDSCHAFT

Karikaturist in wesentlichen Punkten auch mit dem Zeichner Rembrandt berührt (von dem Herr Reinhart zwei Blätter sein eigen nennt), mit Grünewald sogar, von dem die Sammlung eine der schönsten Zeichnungen aufweist. Der Kartenspieler von Chardin — eine Seltenheit in einer Privatsammlung — und ein Pfirsichstilleben desselben Meisters weisen unmittelbar vorwärts auf Manet und rückwärts auf die alten Holländer; ein „Frühstück im Freien“ von Watteau, das das Kaiser-Friedrich-Museum eingetauscht hat (Nr. 474a des amtlichen Katalogs), zwingt zum Vergleich mit Renoir; eine Skizze von Rubens zu dem großen Paulusbild im Kaiser-Friedrich-Museum zeigt, wer der Ahnherr Delacroix' ist; und selbst so eigenwillige Kunstformen wie die der „Anbetung von Geertgen tot St. Jans“ oder wie die Auferstehung von Provost wirken durch den darin niedergelegten geistreichen Geschmack modern. Gute Kunst bleibt stets lebendig und ist immer aktuell.

Bei alledem ist es natürlich, daß das Hauptgewicht auf die Meister des neunzehnten Jahrhunderts gelegt wird. Mit besonderer Liebe ist Renoir gesammelt. Die Sammlung enthält neun Bilder dieses Meisters. Zwei Mädchen, 1878 gemalt, gehören zum Schönsten, was dieser Maler der Verliebtheit gemacht hat. Die Malerei jubelt*. Die Sammlung enthält ferner das Bildnis Choquets**, eine große Badende von 1913, das faszinierende Bildnis einer jungen Schauspielerin, ein Melonenstilleben aus der Sammlung Gangnat, eine pastellartig zarte späte blaue Landschaft, die wie ein Traum von Glück und Schönheit ist, und anderes. Von Cézanne sind sieben Bilder da: die beiden schon erwähnten Landschaften, drei Stilleben, wovon das größte und schönste hier abgebildet wird, und ein kleines Selbstbildnis. Eine besonders schöne Landschaft ist „Jas de Bouffan“. Dasselbe Motiv, etwas mehr von links gesehen, findet man in der Berliner Sammlung von Alfred Cassirer. Aus derselben Zone stammt eine ganz silbrig hell, unendlich zart und richtig in den Valeurs gemalte

* Kunst und Künstler, Jahrgang XVIII, Seite 478.
** Kunst und Künstler, Jahrgang X, Seite 176.

PAUL CÉZANNE, LE JAS DE BOUFFAN

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

Landschaft von Pissarro. Monet fällt in diesem Raum mit seinem Winterbild etwas ab. Sisley ist mit zwei Landschaften vertreten. Der Kanal von 1870, ein Zweiklang von Blaugrau und Braun, ist in kühlen Tönen gehalten; die Sommerlandschaft von 1876, ein Blick in die Ferne zwischen Gartenmauern, ist in warmen Tönen gemalt und klingt wie ein Lied. Manet tritt nicht genügend hervor, obwohl das Blumenstück und der „Abfahrende Dampfer" von der stolzen Handschrift seiner Kunst zeugen. Man wünscht sich noch eins seiner Hauptwerke. Ebenso bleibt Degas mit dem Pastell einer Tänzerin bei der Toilette etwas im Hintergrund. Doch ist die Sammlung ja noch in voller Entwicklung.

Der schönste Delacroix der Sammlung ist der „Tasso im Gefängnis". Doch ist auch die Szene vom griechischen Kriegsschauplatz, der „Löwenkampf" und der „Tobias"* voll von jener szenarisch erhöhenden Phantasie, die dem Wort Romantik erst Inhalt und Bedeutung gegeben hat.

* Kunst und Künstler, Jahrgang VI, Seite 203.

Ein merkwürdiges Bild ist die Frau in der Hängematte von Courbet. Es ist 1844 gemalt, also ein frühes Bild (1819 geb.); es erinnert in einer merkwürdigen Weise an deutsche Romantik, vor allem an Schwind und Thoma. Doch kündigt sich darüber hinaus, vor allem in dem fontainebleauhaften Durchblick, der große Maler schon an. Daneben besitzt die Sammlung von Courbet eine Studie zu den Steinklopfern, eine Jagdszene und die schon erwähnte „Woge". Eine Apfelernte von Millet hat einen Seltenheitswert; sie ist ein Genrebild mit vielerlei Gegenständlichkeit, das unmerklich über das Genrehafte hinauswächst. Van Gogh ist mit vier Bildern vertreten, deren beste der „Irrenhausgarten" und die „Frau am Fenster" sind. Der Maler erweist sich auch hier wieder als ein ungemeines Talent, das aber irgendwie nicht legitim zu der großen Malerfamilie gehört. Während er die Tradition nützt, zerstört er sie.

Zurückhaltend, aber klug hat Herr Reinhart deutsche Bilder gesammelt. Das 1875 gemalte Bildnis der Frau Gerlach von Thoma ist vielleicht

NICOLAUS POUSSIN, HEROISCHE LANDSCHAFT

das beste Porträt dieses ungleichen Künstlers, trotz der ausgesprochen courbethaften Haltung. Gegenüber hängt das 1871/72 gemalte, aus Trübners Nachlaß stammende Bildnis eines schwarzbärtigen Mannes von Leibl*. Von demselben Künstler besitzt die Sammlung ein Bildnis, dem Leibl später die Hände weggeschnitten hat und das Langbehn darstellt. Dazwischen hängt eine sehr gute Landschaft Trübners, ein Kloster Seeon aus dem Jahre 1892. Von Liebermann sieht man den Knaben mit Apfel (1886) und einen Schulgang von 1904. Der Knabe ist ein sehr eindrucksvolles Werk, dennoch erscheint Liebermann nicht ganz seiner Bedeutung entsprechend. Daß Herr Reinhart bei Liebermann dann aber haltgemacht hat, wirkt durchaus überzeugend.

Ein besonderer Raum ist Schweizer Künstlern und jüngeren deutschen Malern gewidmet. Blanchet ist vertreten, Barraud, Sturzenecker, Morgenthaler, Koller mit einem guten, französisch geschulten Frauenkopf und Walser mit einer Wandmalerei. Von Hodler ist, mit Recht, nur eine Gebirgslandschaft vorhanden und eine Anzahl der kleinen, anspruchslosen frühen Landschaften. Böcklin wird repräsentiert durch eine silbrige Studie zur „Insel der Seligen", die vor dem großen, hartbunten Bild viel voraus hat. Von Kokoschka sieht man eine der letzten Stadtansichten von Avignon, von E. R. Weiß ein Blumenstück. Besondere Schätzung genießt Karl Hofer in Winterthur. Auch diese Sammlung enthält mehrere Bilder.

Die Plastik ist nicht systematisch gesammelt. Im Haus und im Garten sind gute Arbeiten von Haller, de Fiori, Huf, Hubacher und Maillol verteilt. Besonders stark wirkt die große Bronze einer Badenden von Renoir, die in dem hochgelegenen, das Tal und die Stadt beherrschenden Garten aufgestellt ist.

Die Hauptmeister der umfangreichen graphischen Sammlung sind Dürer, Rembrandt, Claude, Canaletto, Goya, Daumier, Rowlandson, Chodo-

* Kunst und Künstler, Jahrgang XII, Seite 49.

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

AUGUSTE RENOIR, DIE SCHAUSPIELERIN Mlle. HENRIOT

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

GUSTAVE COURBET, DIE HÄNGEMATTE

wiecki, die Impressionisten, die modernen Deutschen und Schweizer, Lautrec u. a.

Ein besonderer Hinweis gebührt den beiden neuerbauten Bildersälen. Der größere Raum hat Laternenlicht, der andere flaches Oberlicht. Das Laternenlicht ist besser als in Hamburg und bei Paul Cassirer, es ist überzeugend. Mit schönem Verständnis ist überall als Hintergrund ein heller neutraler Stoffton gewählt. Gehängt sind die Bilder mit vielem Verständnis und reifem Geschmack.

Die Sammlung zu durchwandern, sie zu studieren, ist mehr als ein Genuß. Man denkt in diesen schönen Räumen an die besten Zeiten unseres Kunstlebens. Es stellt sich ein Gefühl hohen Respektes ein, weil der Besitzer sichtlich seine Sammeltätigkeit wie eine Mission auffaßt, weil er sich offenbar seiner Zeit, seinem Land verantwortlich fühlt. Man scheidet mit einer stummen Frage: ist diese schöne Sammlung eine der letzten Privatgalerien in Europa oder ist sie das Anzeichen eines neuen Aufschwungs? Die Frage ist heute noch nicht zu beantworten. Um so intensiver nutzt man die seltene Gelegenheit, um so glücklicher schätzt man sich, daß man dieses schöne Ergebnis einer reinen Leidenschaft für die Kunst genießen darf.

KOPF DES APOLLO VON VEJI

AUS „ANTIKE DENKMÄLER", BAND III, HEFT 5, ETRUSKISCHE TERRAKOTTAFIGUREN AUS VEJI VON GIUGLIO QUIRINO GIGLIOLI
VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN

DIE ETRUSKISCHE TERRAKOTTAGRUPPE AUS VEJI

IM MUSEO DI VILLA GIULIA BEI ROM

Von einem der künstlerisch hervorragendsten Werke archaischer Kunst, das in neuer Zeit zutage gekommen ist, bieten wir unseren Lesern einige Abbildungen nach den vorzüglichen Aufnahmen, die in dem soeben bei Walter de Gruyter erschienenen neuesten Heft der von dem Deutschen Archäologischen Institut herausgegebenen „Antiken Denkmäler" publiziert werden. In den Jahren 1914 bis 1921, vielfach behindert durch die Schwierigkeiten der Kriegszeit, leitete Giuglio Quirino Giglioli die Ausgrabungen auf dem Gebiete der Stadt Veji, die ein bedeutendes etruskisches Heiligtum freilegten. Am 19. Mai 1916 wurden die Reste der Statuengruppe gefunden, in einer Lage, die darauf schließen läßt, daß sie absichtlich vergraben worden waren, vielleicht aus religiöser Verehrung auch noch für die Trümmer eines Götterbildes.

Von der ursprünglich scheinbar vierfigurigen Gruppe, die den Kampf des Apollo und des Herkules um die Hirschkuh im Beisein von Merkur und Diana darstellte, sind im wesentlichen nur die Apollostatue, allerdings ohne Arme, Teile der Hirschkuh und der Kopf des Merkur erhalten, genug, um die hohe künstlerische Bedeutung des Werkes erkennen zu lassen, das um das Jahr 500 vor Christi Geburt entstanden ist. Es sind Nachrichten überliefert von einem berühmten Tonbildner mit Namen Vulca, der im letzten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts von Veji nach Rom berufen wurde, um den Tempel des Jupiter Capitolinus mit Terrakottafiguren zu schmücken. Es ist eine verführerische Hypothese, in den neugefundenen Statuen Werke seiner Hand zn erblicken. Zeit und Ort der Entstehung würden wohl passen, und die künstlerische Bedeutung erscheint hoch genug, sie einem gefeierten Meister zuzuweisen. Jedenfalls aber bedeutet die lebensgroße Statue des Apollo, ebenso wie der schöne Kopf des Merkur, eine außerordentliche Bereicherung unserer Anschauung von der archaischen Kunst Etruriens.

APOLLO VON VEJI

AUS „ANTIKE DENKMÄLER", BAND III, HEFT 5, ETRUSKISCHE TERRAKOTTAFIGUREN AUS VEJI VON GUIGLIO QUIRINO GIGLIOLI
VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN

AMSTERDAM AUS DER VOGELPERSPEKTIVE

HOLLÄNDISCHE GRACHTEN

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Das Wasser bildet das beständige Hauptmotiv im Bilde der holländischen Stadtlandschaft. In immer neuen Abwandlungen erscheint dieses Motiv, bald in breiten Flächen, die den Stadtraum wohlig weiten, bald in breiten und schmalen, in flachen und tiefen Gräben, die das Stadtbild beleben, bald im majestätischen Bild eines mächtigen Stromes, der mit der stolzen Tracht seiner Schiffe beredtes Zeugnis ablegt von dem blühenden Handel der Stadt. Das Wasser trägt eine Fülle von Bewegung, einen Reichtum von Farben und Tönen in dieses Bild hinein und gibt ihm seine besondere Stimmung. Dem Wasser vor allem dankt die holländische Stadtlandschaft ihre hohe malerische Schönheit.

Für den Städtebau bietet das Wasser eines der schönsten und dankbarsten Motive. In den holländischen Städten läßt sich beobachten, wie dieses Motiv genutzt, wie das Wasser als Formelement behandelt, gestaltet und zu höchster künstlerischer Wirkung gebracht werden kann. Die Grachten vor allem, die mit Recht als die Glanzstücke des holländischen Stadtbilds gefeiert werden, bieten hierfür die anschaulichsten Beispiele. Immer wieder erscheinen sie in einer anderen Form, und jede dieser Formen hat ihren eigenen Reiz und ihre eigene Stimmung und zeigt, wieviel verschiedene Seiten sich diesem dankbaren Motiv abgewinnen lassen.

Meistens sind die Grachten so angelegt, daß

AMSTERDAM, ACHTERBURGWAL

AMSTERDAM, PRINSENGRACHT

ihr Wasserspiegel nur wenig unter der Höhe der sie quaiartig begleitenden Straßen liegt. Keine Brüstungsmauer, kein Abschlußgitter trennt Wasser und Land, so daß die innige Verbindung der Verkehrswege in ihrem ganzen Verlauf gewahrt ist. In den steilen Ufermauern und an den Brücken führen gelegentlich schmale Treppen zum Wasser hinab, um diese Verbindung noch enger zu knüpfen. Fast immer sind die Uferränder mit Bäumen bepflanzt, deren Kronen sich über dem Wasserlauf zu einem dichten Laubdach zusammenschließen. In anderen Fällen sind die Grachten, wie die Hamburger Fleete, zwischen den Häusern hindurchgeführt, so daß die Schiffe und Kähne dicht an die Grundmauern heranfahren und ohne Umschlag ihre Lasten laden oder löschen können. Die malerischsten Beispiele dieser Gattung findet man in der Altstadt von Amsterdam. Es läßt sich kaum ein pittoreskeres Bild denken, als diese schmalen Binnengrachten, in deren trägen verschmutzten Gewässern sich die verschwommenen Umrisse alter, baufälliger Häuser wiederspiegeln, die sich mit allerlei Ausbauten, Lauben und hölzernen Erkern gegen das Wasser hin öffnen und vor deren Fenstern allenthalben dürftige Wäschestücke im Winde flattern, die auf den ärmlichen Stand der Bevölkerung hindeuten, die heute in diesen heruntergekommenen Vierteln haust.

Eine abweichende eigenartige Form der Grachten ist in Utrecht zu finden. Hier sind die Wassergräben schluchtartig ins Gelände eingeschnitten, ihre Sohle liegt tief unter dem Niveau der Straßen. Um die stets angestrebte enge Verbindung von Wasser und Land auch hier herzustellen, sind in der Tiefe der Gräben zu beiden Seiten des Wasserlaufs schmale Unterstraßen angelegt, die als Ladestraßen dienen. Die Grachten sind also von Doppelstraßen begleitet: die hochgelegenen Uferstraßen sind unterkellert. Diese Keller gehören zu den angrenzenden Häusern und öffnen sich in breiten Bögen nach den Uferstraßen. In malerischen Windungen und in meist recht stattlicher Breite ziehen sich diese Wassergräben durch die Stadt, begleitet von ihren Doppelstraßen, deren Flucht gelegentlich dadurch unterbrochen wird, daß die Häuser unmittelbar ans Wasser herantreten.

Will man die Schönheit der holländischen Stadt erleben, so muß man beschaulich dem Lauf ihrer Grachten folgen, muß den feingeschwungenen Linien ihrer Ufer nachgehen und sich locken

STADTANSICHT VON DORDRECHT

lassen von den wechselnden Blicken, die sich nach allen Seiten hin öffnen. In der Führung der Wasserläufe, in der Bemessung ihrer Breiten, in der Berechnung der Blickpunkte wird man überall die Wirksamkeit einer meisterlichen städtebaulichen Gestaltungskraft entdecken. Der Stadtplan scheint bewußt darauf angelegt zu sein, geschlossene, intime Raumbilder zu erzielen. Die ganze Stadt ist in dieser Absicht in eine Reihe von Räumen aufgeteilt, die einander folgen, wie die Stuben eines Hauses, und wo man von einer Brücke in eine Nebenstraße hineinsieht oder in die Mündung eines Seitenkanals, ergeben sich Ansichten, die in der Wirkung an jene malerischen Durchblicke erinnern, wie sie Pieter de Hooch und der Delfter Vermeer auf ihren Bildern darzustellen liebten. Und diese Erinnerung ist nicht zufällig. Auch hier ergibt sich die Wesensverwandtschaft aller Äußerungen

des Formtriebs eines Volkes, dem der Hang zum Malerischen tief im Blute sitzt.

Auf allen Seiten von glatten Wänden umstanden, in denen kaum ein Detail den Blick auf sich zieht, wahrt jeder dieser Räume eine stille Abgeschlossenheit. Und immer ist für ein besonderes Inventarstück gesorgt, das jedem Raum eine individuelle Note und damit einen eigenen Charakter gibt. Jede Wendung des Wasserlaufs, jede Biegung der Straße wird benutzt, um ein bedeutendes Bauwerk oder die interessante Silhouette eines Turmes in die Perspektive des Raumes zu rücken. Und wo solche Blickpunkte fehlen, da ragt irgendein Turmbau oder das Dächergebirge einer Kirche über die Giebel der Häuser in das Raumbild hinein. Oder eine der vielen Brücken, die die Uferstraßen verbinden, übernimmt die Aufgabe, das Bild nach der Tiefe hin abzuschließen. Und es gibt genug Brücken von eigenartiger und höchst anziehender Form, die diese Aufgabe mit bestem Gelingen erfüllen. Da sind die malerischen altmodischen Zugbrücken, mit ihrem zierlichen Gestänge und den plumpen Gewichten, die leichten, dünngliedrigen Holzbrücken, die den Blick auf die Wasserbahn freilassen, und endlich die unzähligen und vielgestaltigen steinernen Brücken mit ihren wechselnden Bogenformen, die mit dem Gewicht ihrer Architektur und den tiefen Schatten, die in ihren Gewölben liegen, als starke Cäsuren wirken und den Stadtraum in Abschnitte gliedern.

Ein wahres Schatzkästlein solcher intimen städtebaulichen Wirkungen birgt die Stadt Delft im Verlauf ihrer Hauptgracht, der Oude Delft, die in geradem Lauf von Norden nach Süden zieht. Vom Norderende lenkt der mächtige, viereckige Turm der Oude Kerk, der sich wie ein trotziger Donjon über die Dächer emporreckt, den Blick in die Tiefe. Denn die Kirche springt, dieser Absicht zuliebe, aus der Straßenwand vor und tritt in die Flucht der Gracht, deren Lauf verengend. Auf der anderen Seite biegt die Front des Prinzenhofes, gleichsam dem Gewicht dieser gewaltigen Baumasse nachgebend, in leisem Schwung nach innen aus. Dann weitet sich der Lauf der Gracht wieder und man betritt einen neuen Raumabschnitt, der wiederum in sich völlig geschlossen ist. Und alle diese Räume — das gilt für die Grachten so gut wie für die Straßen und Plätze der holländischen Städte — sind wie geschaffen zum Verweilen, es sind Räume, in denen man wohnt und lebt, nicht Flure und Korridore, die man flüchtig durcheilt, wie die Straßen unserer heutigen Großstädte.

Das Erlebnis solcher Grachtenwanderungen bleibt unvergeßlich. Die nachhaltige Wirkung dieses Eindrucks beruht darauf, daß im Bilde der Grachten die Elemente architektonischer Gestaltung, wie sie in der glücklichen Anlage des Planes, in der Linienführung der Straßen und in der einfachen Backsteinarchitektur ihrer Wände gegeben sind, sich wunderbar mischen mit Elementen der Kulturlandschaft, mit dem Wasser der Kanäle und den Bäumen, die in langen Reihen an ihren Rändern gepflanzt sind. Zu einem einheitlichen Ganzen verbunden, entsteht aus diesen Elementen das Bild einer Stadtlandschaft von höchst charaktervollem Gepräge. Bereichert und in seinem malerischen Gehalt erhöht wird dieses Bild durch die wechselnden Wirkungen des Lichts. Durch das Laubdach der Bäume dringt das Licht nur in gedämpften Tönen ein. Wie ein feiner Goldregen rieseln die Strahlen der Sonne durch die Blätter auf das Wasser der Grachten herab, deren leicht gekräuselte Fläche bei der Berührung in tausend blitzenden Funken aufsprüht. Und mit jeder atmosphärischen Veränderung verwandelt sich die Szene dieses Lichtschauspiels, das eine ganze Welt von Stimmungswerten in sich birgt. Anders ist das Bild und die Stimmung, wenn die Sonne alle Farben zu verstärktem Glanze weckt und die weiß gefugten Backsteinwände in kräftigem Rot und dunklem Violett hinter den grünlichen Schatten der Bäume aufleuchten; anders, wenn der Regen die Aussicht mit grauen Schleiern verhängt, feine Nebel über dem Wasser aufsteigen und die nassen Stämme der Bäume in tiefem Schwarz aufleuchten; und wieder anders, wenn im Winter mächtige Eisschollen auf den Wassern dahintreiben und das kahle Geäst der Bäume in feinen Linien sich auf dem gleichmäßig grauen Grund des Himmels abzeichnet.

Zu höchstem Glanz entfaltet sich der Zauber der Grachten in Amsterdam. Hier, in der Landeshauptstadt, ist das landläufige Motiv in bewußter Erkenntnis seines Schönheitswertes in einem entscheidenden Stadium der Stadtentwicklung in großartigem Maßstab verwertet und zu repräsentativer Pracht gesteigert worden. Als die Stadt, im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, im Gipfel ihrer Macht und ihres Ansehens stand, als sie, vom

STADTANSICHT VON ROTTERDAM

Niedergang Antwerpens profitierend, sich anschickte, „die größte Handelsstadt der Christenheit“ zu werden, als unter der Wirkung so glücklicher Umstände ihr Gebiet zu eng geworden war für den unablässigen Zustrom der Fremden und in rascher Folge mehrere Stadterweiterungen notwendig wurden, da umgab man die Stadt, dem genialen Vorschlag des tatkräftigen Bürgermeisters Frans Hendricxs Oetgens folgend, im Westen mit einem dreifachen Ring breiter Binnengrachten. Und dieser Plan, dessen Ausführung sich über Jahrzehnte hinzog, legte den Grund zu einer Entwicklung, die Amsterdam zur schönsten und anziehendsten Stadt Europas gemacht hat: ein Ruhm, der ihr bis auf den heutigen Tag verblieben ist.

Mit der Anlage dieses dreifachen Grachtenzuges richtete die mächtige Handelsmetropole ein sichtbares Zeichen ihres Fortschritts und Wohlstands auf, das dem Stolz ihrer Bürger Genüge tat. Die Heerengracht, die Keizergracht und die Prinsengracht — es ist bezeichnend für den Bürgerstolz dieser Generation, daß in dieser Benennung die Herren vor dem Kaiser und den Prinzen rangieren — vertreten hier die Stelle der großen Prachtstraßen, der Boulevards und Alleen, die man sonst in den Stadtplänen der Barockzeit findet. Sie sind entstanden aus einem bewußten Bedürfnis nach Repräsentation. Darauf deuten die stattlichen Ausmaße ihrer Breite, die zwischen 44 und 48 m liegen; darauf deuten auch die vornehmen Bürger-

häuser, die an ihren Ufern errichtet wurden. Es galt als standesgemäß für die reichen Kaufleute und Handelsherren, in diesem bevorzugten Viertel zu wohnen. Philipp von Zesen erzählt in seiner Beschreibung der Stadt Amsterdam (1664) zum Beweise für die Anziehungskraft, die diese neuen Viertel ausübten, man habe ganze Häuser, die schon vor dieser Anlage gebaut worden waren und an einem ungelegenen Orte standen, auf Walzen gesetzt und an den auserwählten Bauplatz gerollt. Ja man habe solche Häuser bisweilen sogar auf Schiffe gebracht, dahin geführt, wohin man sie wollte, dann wieder ausgeladen und an ihre bestimmte Stelle gerollt.

Die Mehrzahl der schmalen, dreiachsigen Giebelfronten, aus deren glatten, altersgedunkelten Backsteinwänden gelegentlich ein derbes Barockornament in kraftvoller Modellierung herausquillt, steht heute noch unverändert. Es ist nicht viel architektonische Erfindung daran, und selbst die reichen Fronten halten sich in der Gliederung an die hergebrachten Regeln des klassizistischen Schemas. Aber auch in dieser Beschränkung wissen diese Bürgerhäuser ihre vornehme Haltung zu wahren. Die hohen schlanken Fenster steigern die Noblesse ihrer Erscheinung und die schmale Freitreppe, die zu der Eingangstür des erhöhten Erdgeschosses führt, gibt den einfachen Fronten einen Schmuck von hohem malerischen Reiz. Der feine Proportionssinn, mit dem diese Fronten durchgebildet sind, zeigt sich auch in dem sicheren Augenmaß, mit dem die Haushöhen zur Breite der Kanäle in ein wohlabgewogenes Verhältnis gesetzt sind. Jeder Knick des Kanallaufs rückt die Flucht der Fronten mit dem bewegten Umriß ihrer Giebellinien in voller Breite ins Gesichtsfeld, und so, auf allen Seiten von hohen wohlproportionierten Wänden eingeschlossen, hat man den Eindruck, sich in einem festlichen Saale zu befinden, über dem die alten Bäume mit ihren zum Wasser geneigten Häuptern ein grünes Laubdach wölben. Von den niedrigen Brücken, die sich in kraftvollem Bogen von Ufer zu Ufer schwingen, genießt man nach allen Seiten den Einblick in diese hallenartigen Räume, in denen sich zu Wasser und zu Lande in buntem Getriebe das vielgestaltige Leben der Handelsstadt abwickelt.

Das Wasser ist das Lebenselement der holländischen Städte. Auf dem Wasser ruht ihre wirtschaftliche Existenz, ihm danken sie die Größe ihres Handels und die Blüte ihres Gewerbes, ihm danken sie nicht zuletzt auch den Zauber ihrer malerischen Schönheit. Man spürt es in den Hafenvierteln, wo die hohen, vielgeschossigen Speichergebäude ihre geschwärzten Backsteinfronten in zahlreichen Ladeluken nach den Quaistraßen öffnen, auf denen die Warenproduktion der ganzen Welt in unzähligen Kisten und Kollis ausgebreitet liegt und an deren Ufern eine unabsehbare Flotte von großen und kleinen Schiffen, von Booten und Fahrzeugen aller Form und Art in dichtem Gewimmel vorbeizieht. Man spürt es ebenso in jenen toten Städten Zeelands und in den ehemals blühenden mächtigen Vororten der Heringsfischerei, in Enkhuizen und Hoorn, die allesamt von dem Augenblick, als ihnen durch die Ungunst der Natur, durch Verschlammung der Ufer und Versandung der Häfen, dieses wichtige Lebenselement entzogen war, einem raschen, unaufhaltsamen Niedergang verfielen.

Ein romantischer Zauber liegt über diesen toten Städten. In ihrem Umfang sind sie viel zu groß angelegt für die geringe Bedeutung, die ihnen heute noch verblieben ist. Die jetzige Einwohnerschaft füllt bei weitem den großen Rahmen nicht mehr aus, der ihnen in der Zeit ihrer Blüte gesteckt war. Aber selbst diese Städte wirken nicht „tot", trotz ihrer Leere. Das Stadtbild trägt keine ruinenhaften Züge, und nirgends spürt man jene abgestorbene Museumsstimmung, die sich etwa in den stillen Gassen von Brügge ausbreitet. Denn die Natur, die ihnen die Grundlage ihrer Existenz verkümmerte, schuf durch sich selbst Ersatz und sicherte mit ihrem Wachstum den entvölkerten Städten den heiteren Glanz des Lebens. Überall in den toten Städten sieht man, wie die Natur wieder eingedrungen ist in das Stadtgebilde. In Enkhuizen sind große Flächen im Innern der Stadt zu fruchtbaren Gärten geworden, deren Beete der Gemüse- und Blumenzucht dienen. Durch die Lücken der Häuserreihen sieht man in diese Gärtnereien hinein auf große Blumenfelder, die in starken Farben leuchten. Die Häfen liegen still und bilden als große Tümpel einen Schmuck der Parkanlagen. Die Grachten haben die strenge architektonische Fassung ihrer Uferlinien verloren, ihre gebuchteten Ränder sind mit Gras bewachsen und sie ziehen einem Bachwasser gleich in trägem Lauf durch die Stadt.

CHARLES DESPIAU, FRAUENBÜSTE

EIN BESUCH BEI CHARLES DESPIAU

VON

WALTER BONDY

Es ist merkwürdig, daß der Bildhauer Despiau bis zu seinem fünfzigsten Jahre warten mußte, um entdeckt zu werden! Oder ist es vielleicht doch nicht merkwürdig?

Unserer im Entdecken so übereifrigen Zeit, die gewöhnt ist, die spärlichsten künstlerischen Anlagen mit Freudengeschrei zu begrüßen, entgehen oft gerade die wirklichen Talente. Dadurch haben allerdings die wirklichen Talente Muße sich natürlich zu entwickeln, ohne durch den oft recht zweifelhaften Dünger einer sensationslustigen Kunstpresse zu einem unnatürlichen Wachstum hinaufgezüchtet zu werden. Unter den bedeutendsten Erscheinungen des letzten Jahrhunderts ist wohl kaum eine, der vor dem vierzigsten Jahre die öffentliche Anerkennung zuteil wurde. Ich brauche nicht darüber zu reden, daß ach so vielen, und es waren wahrhaftig nicht die Schlechtesten, die Freude des Berühmtseins niemals zuteil geworden ist.

Die Ehre, den Bildhauer Despiau entdeckt zu haben, kann ich leider nicht für mich beanspruchen. Als ich vor zwei Jahren etwa seinen Namen zum erstenmal hörte, hatte ein ebenso weitschauender,

CHARLES DESPIAU, MÄNNERBÜSTE

wie wohlbeleibter Pariser Kunsthändler die Zukunft Despiaus bereits mit Beschlag belegt. Despiau sitzt heute so fest im Sattel, daß ihm eine spekulative Auswertung seines Talentes kaum mehr schaden kann und selbst die rote Rosette, die er seit einigen Monaten im Knopfloch trägt — eine recht bescheidene Prämie für jahrelange Entbehrungen —, wird ihm nicht mehr weh tun können. Um die Erscheinung Despiaus einigermaßen zu umschreiben, fange ich damit an, das wenige Biographische zu geben, was ich von ihm weiß. Despiau ist vor 52 Jahren zwischen Bordeaux und Bayonne in dem Departement der „Landes", nicht allzu weit von der spanischen Grenze, geboren. Seine Jugend hat er auf dem Lande, zum großen Teil in der freien Natur, verbracht und hier ist ihm, wie er mir sagte, der Wunsch gekommen, ein Künstler zu werden. Dann kam er nach Paris, ging in die École des Beaux Arts, die er nach einem mehrjährigen glanzlosen Aufenthalt, unbemerkt von Professoren und Kollegen, verließ. Dann fing die schwere Arbeit an und auch die Misere. Bis Fünfunddreißig etwa kolorierte er Stiche und Postkarten und lebte davon. Zwar stellte er regelmäßig im Salon aus, wurde sogar bemerkt, sogar nachgeahmt, aber weder angekauft noch mit irgendwelchen Aufträgen bedacht. Vor achtzehn Jahren entdeckte Rodin eine Arbeit von ihm im Salon. Er bat Despiau zu sich und machte ihm große Komplimente. Von da ab begann eine bessere Zeit, denn Rodin übergab Despiau die Übertragung vieler seiner Plastiken in Stein oder Marmor und Despiau, der sich übrigens immer die persönliche volle Freiheit, auch bei dieser Arbeit ausbedang, erledigte die Sache zur vollsten Zufriedenheit des Meisters. Diese scheinbar nur reproduktive Tätigkeit lehrte Despiau, im Material selbst zu arbeiten und auch zu denken und hat, wie er selber sagt, viel dazu beigetragen, ihn zu dem zu machen, was er heute ist.

Despiau ist kein Naiver, der meint, man müsse alles aus sich heraus schaffen, oder daß die Kunst etwas sei, was man erlernen kann, wie ein gewöhnliches Handwerk. Er ist weit entfernt von der Akademie, aber ebensoweit vom Dilettantismus. Für ihn ist die Kunst höchster Ausdruck des menschlichen Empfindens, aber kein flackernder, sondern ein streng organisierter, der sich in den Bahnen bewegen muß, die die Väter erkannt und vorgeschrieben haben.

Er arbeitet nur im Angesicht des Objekts. „J'ai besoin de la nature", sagt er mir, „tout est si beau"! Er zeigt mir das Porträt einer Frau mit kurzem Haar. „Wie schön ist diese Mode für die Plastik," sage ich zu ihm, „wie viele schöne Dinge, die durch die Haare verdeckt waren, kommen jetzt zum Vorschein." „Nicht wahr," sagt er, „es ist eine herrliche Tracht, aber wie schön waren auch die langen Haare, tout est si beau."

Diese Äußerung ist ein Symbol der Stellung, die Despiau zur Wirklichkeit hat.

Die Modelle Despiaus haben es nicht leicht. „Wenn man ein Bildnis von mir haben will, muß man Opfer bringen; ich plage mich ja auch." Nach zwanzig Sitzungen sieht ein Kopf aus wie angefangen und mit hundert ist er oft noch nicht fertig. Aber wenn er vollendet ist, hat Despiau alles gegeben, was er kann und dann spricht er von dem Werk, wie man von einem fremden Meisterwerk redet. „Sehen Sie diese Stelle an, dieses Grübchen, diese Linie . . . ist das nicht gelungen? Sehen Sie den Ausdruck dieser Augen

CHARLES DESPIAU, FRAUENBÜSTE

CHARLES DESPIAU, JUNGE FRAU

an, sieht man nicht deutlich, daß diese blau sind in einem dunklen Gesicht — nicht wahr?"

Das Atelier Despiaus liegt im äußersten Süden von Paris, dicht am Park Montsouris. Es sieht so aus wie die meisten anderen Bildhauerateliers, womöglich noch ein wenig nüchterner und ordentlicher. Oben auf einer Galerie, die man in Paris Soupente nennt, ist sein Schlafzimmer. Er entschuldigt sich fast, daß er nicht besser wohnt. Seit fünfzehn Jahren schon haust er hier mit seiner Frau und das Gebäude ist schon in recht elendem Zustand. „Warum nehmen Sie sich kein Atelier mit Wohnung"? frage ich ihn. — „Ich will nicht gezwungen sein es nach »Ihrem« Geschmack zu machen, um Geld zu verdienen. Sie haben mich zwar dreißig Jahre in Ruhe gelassen und deshalb konnte ich das werden, was ich bin. Ich will frei bleiben!"

Ich frage Despiau was er von den Expressionisten und Kubisten hält, von Archipenko z. B. oder von Nadelmann. — „Aber mein Lieber", sagte er mir, „die Leute machen doch nichts Neues. Was in diesen Sachen drinsteckt, das muß in jeder guten Skulptur stecken, aber dies ist nur der erste Anfang. Ich nenne diese Menschen »Les Primaires«; die Kunst fängt erst dort an, wo diese Leute aufhören. Sie sind natürlich interessanter als die Pfuscher von der École des Beaux Arts, die überhaupt nichts sind und die nicht ahnen, worauf es ankommt. Aber sie wissen auch nicht, wie es weitergeht." „Was halten Sie von Utrillo"? sage ich ihm so im Gespräch. „Ich liebe ihn sehr,"

CHARLES DESPIAU, BILDNISBÜSTE

sagte er, „er ist so aufrichtig“ und als er mir anmerkt, daß diese Antwort mich ein wenig enttäuscht, fügt er hinzu, „ist das nicht das höchste Lob, das man einem Künstler spenden kann?!“

Despiau weiß, daß nur der wahrhaft Große immer aufrichtig sein darf.

Despiau ist in erster Linie Porträtist. Ich fürchte, er möchte das nicht wahr haben; ich meine auch beileibe nicht, daß nicht auch seine Körper hohe Qualität haben; aber der Kopf, und besonders der Frauenkopf, ist sein ureigenes Gebiet. Die Bildnisse Despiaus sind frei von jeder Manier. Vielleicht sind sie nur aufrichtig. Aber ich meine nicht die Aufrichtigkeit eines Balthasar Denner, der jedes Fältchen malt und jede Pore, oder die der holländischen Stillebenmaler, in deren Tautropfen sich die Landschaften spiegeln. Er läßt im Gegenteil alles Unwichtige weg. Er sucht nach der einfachen Formel, die aber alle komplizierten Gesetze und Gesetzchen umschreiben muß. Um den Weg zur Wahrheit zu schreiten, ohne hundertmal zu stolpern und zum Schluß kraftlos am Wege liegen zu bleiben, muß man erst die tausenden und abertausenden Steine und Steinchen aus dem Wege geräumt haben, die uns den Aufstieg erschwerten.

Despiau ist einer von denen, die erkannt haben, daß der Mundwinkel eines Frauenantlitzes mehr Geheimnisse in sich bergen kann, als manches Ereignis der Weltgeschichte.

Despiaus Bildnisse sind stark im Ausdruck und von rührender Einfachheit. Wenn man Rodin

fortsetzen könnte und ihm den Rest von Pose und Manier und vielleicht von Akademie nehmen könnte, käme man vielleicht zu Despiau. Manchmal könnte man Donatello denken, aber hat nicht Donatello schon die Uransätze des Barocken in sich, das seine Enkelsöhne bis zum Schnörkel kultiviert haben. Despiau ist frei von diesen Dingen, nur äußerlich sind die Beziehungen zu dem Meister des Quattrocento. Vielmehr steckt in ihm noch der Geist der französischen Gotik, dieser Kunst, die so heiter und so lieblich sein kann trotz der strengen Gesetze, die sie regieren. Für Despiau ist sie das Höchste, was die Plastik dreitausend Jahre nach den Ägyptern geschaffen hat. Er fühlt sich als Wahrer dieser Tradition. „Sehen Sie an," sagt er und zeigt auf den Gipsabguß eines gotischen Engels des vierzehnten Jahrhunderts, der in der Ecke seines Ateliers steht, „dieses Werk ist von einem Anonymen, kein Kunstschreiber kennt seinen Namen und doch hatte er so viel Genie wie Michelangelo."

Ich will dem Leser eine Beschreibung der Frauenbildnisse Despiaus erlassen. Die Abbildungen, die ich beifüge, geben ein genügend deutliches Bild von ihrer Schlichtheit und lebendigen Frische, doch sprechen die Originale, wie das ja immer der Fall ist, mit noch viel größerer Eindringlichkeit. Despiau ist ein Mann von hoher Intelligenz und von überlegener Sachlichkeit. Er kennt die Kunst, er kennt seine Mission und ihre Schwierigkeit. Hinter der Einfalt seiner Flächen liegt die ratslose Arbeit von dreißig Jahren. Er ist kein himmelstürmendes Genie; auch Clodion, Houdon und Carpeaux waren das ja nicht. Er gehört jener noblen französischen Schule an, deren Werke sich frei, sowohl von demagogischer Spitzfindigkeit, als von krankhafter Ekstatik gehalten haben und die sich in ihrer gesunden Sinnlichkeit immer wieder zum Richtigen zurückgefunden hat.

Der Künstler ist ein Organ, das sich die Natur geschaffen hat, um sich selbst zu ergründen. Der Kunst genau wie der Wissenschaft hohe Aufgabe bleibt es, in dem lärmenden Durcheinander der vergänglichen Erscheinungswelt die ewigen Gesetze zu erkennen. Despiau fühlt diese Aufgabe wie jeder echte Künstler.

CHARLES DESPIAU, ZWEI BILDNISBÜSTEN

PHOTO: LE GASTEBIE

KORFU, WESTKÜSTE

AUS DEM TAGEBUCH EINER MITTELMEERFAHRT

IM FRÜHLING 1926

VON

EMIL WALDMANN

An Bord des Norddeutschen Lloyd-Dampfers Lützow

Korfu

Korfu hat durch den Krieg auch in seinem Stadtbilde gelitten. Früher stand, von weither schon sichtbar, auf dem beherrschenden Kastellfelsen, zwischen den beiden Felsengipfeln, ein schöner Zypressenwald. Den haben die Serben fast ganz abgeholzt, zu Brennmaterial während der Besatzungszeit verbraucht. Wie eine böse Zahnlücke sieht das Loch jetzt aus. Aber die schöne Insel hat auch wirtschaftlich sehr gelitten, die Verarmung und die Unterernährung der Bevölkerung haben einen Grad erreicht, wie man ihn sich auch nach den Notjahren in Deutschland nicht leicht vorstellen kann. Und dieses Phäakenland ist doch so reich an Vegetation und Früchten, wie kaum eine andre Gegend in Griechenland. Es blüht und grünt überall in verschwenderischer Fruchtbarkeit. Aber die Menschen hungern und das Volk ist entkräftet.

Im Museum ist jetzt der Skulpturenschmuck des Tempels aufgestellt worden, der kurz vor dem Kriege, nicht weit von der Villa Monrepos, ausgegraben wurde, dieses dorischen Tempels aus archaischer Zeit, der mit dem Bilde der Gorgo, der Medusa, geschmückt war. „Aufgestellt" ist nicht das richtige Wort. Das Museum ist zu klein für diesen Schatz, und nun hat man den ganzen Giebel auf eine Holzwand gelegt und diese schräg durch die ganze Länge des größten Saales gestellt; und da der Giebel zu hoch ist für den Saal, lehnt er schräg durch den Raum, und da er auch zu breit ist, hat man die Giebelecken an die Schmal-

wände gestellt. Das Ganze steht nicht, liegt nicht, sondern hängt schräg in der Luft herum und sehen kann man es nur, wenn man zwei Stühle übereinander auf einen Tisch stellt und hinaufklettert. Die Besteigung lohnt. Diese Skulpturen, etwa aus der zweiten Hälfte des siebenten vorchristlichen Jahrhunderts, also ungefähr aus der Zeit, aus der die neue stehende Frauenfigur des Berliner Museums stammt, sind Werke jenes hochaltertümlichen Frühstils von großer Strenge und einer barbarisch wilden Kraft. Leider fehlt das schönste Stück, der Kopf des Gorgosohnes Chrysaor. Er ist vor zwei Jahren gestohlen und man hat ihn nicht wiederbekommen. Die kleinen griechischen Provinz-Museen sind zu arm, um sich ausreichende Bewachung zu leisten; in Argos fehlt auch einer der schönsten Köpfe. Wohl versteht man, daß die kleinen Städte ihr eigenes Museum haben möchten, schon wegen des Fremdenverkehrs. Aber wenn die Sicherheit nicht gewährleistet ist und die Aufstellung so ungenügend wie hier oder wie in Aegina, wo man die Sphinx belauern muß bis sie einmal halbwegs geeignete Beleuchtung hat, oder wie in Chalkis, wo ein Hauptwerk des jonisch-attischen Stils aus der Pisistratidenzeit, der Zeit der Berliner thronenden Göttin, in einer Art von Scheune steht, dann wünscht man doch, diese Funde würden in das Nationalmuseum zu Athen gebracht.

Athen

Die einstmals elegante, baulich durch einen späten anständigen Klassizismus charakterisierte Stadt hat ihr Aussehen total verändert. Vor dem Kriege von 200000 Menschen bewohnt, muß sie jetzt beinahe eine Million griechischer Flüchtlinge aus Kleinasien beherbergen, die schöne attische Ebene um Athen herum ist von Baracken, Zeltkolonien und Notbauten bedeckt. Aber trotz dieser Not der Gegenwart arbeitet dieses Volk an der Erhaltung und an der Verschönerung des Vergangenen. Auf der Akropolis sind die griechischen Archäologen unter Führung ihres Altmeisters Balanos an der Restaurierungsarbeit. Zuerst wurden die Propyläen, dieses herrliche Prachttor der Burg, das Meisterwerk des Mnesikles, in Angriff genommen. Eine der jonischen Säulen des Mittelschiffs ist aus den vorhandenen Stücken wieder aufgerichtet und ein Stück der Kassettendecke noch dazu, so daß der Heraufkommende sich wenigstens an einer Ecke des Baus vorstellen kann, wie es einst aussah. Und die Giebelfassade auf der Rückseite, nach dem Parthenon zu, ist auch soweit wieder aufgebaut, daß man die sechs dorischen Säulen, den Architrav, die Hälfte des Metopen- und Triglyphen-Frieses, den Ansatz der Giebelschräge und ein Stück Tympanon an Ort und Stelle sieht. Fast alles original, nur zwei oder drei moderne Marmorblöcke mußten eingefügt werden, um das Ganze zu halten. Diese modernen Stücke, nicht künstlich patiniert, stören nicht im geringsten und die Phantasie kann sich mühelos das Aussehen der ganzen einstmaligen Herrlichkeit rekonstruieren.

Jetzt sind die Archäologen und Architekten daran, auch die Säulen an der Nordfront des Parthenon wieder aufzurichten, die Lücke auszufüllen, die bei der Belagerung durch Morosini im Jahre 1687 die Bombe jenes lüneburgischen Leutnants in den Tempel, damals türkisches Pulvermagazin, riß. Hier war die Aufgabe schwieriger. Vor achtzig Jahren hatten deutsche Archäologen unter dem bairischen König von Griechenland einige dieser Säulen schon aufgerichtet; die Trommeln waren fast alle unbeschädigt noch vorhanden. Aber sie hatten manchmal Säulentrommeln, die nicht von derselben Säule stammten, aufeinandergetürmt. Trommel Nr. 6 von Säule Nr. 4 auf Trommel Nr. 5 von Säule Nr. 3. An sich ganz richtig; eine dorische Säule vom Parthenon sieht so aus, wie eine andre, ihre Nachbarin. Sie sieht aber nur so aus, innerlich ist sie nicht der Nachbarin gleich: Die Archäologie hat seither durch genaueste Messungen herausbekommen, daß am ganzen Parthenon nicht zwei Parallelstücke vollkommen gleich sind, alle unterscheiden sich voneinander nach jenem heimlichen musikalischen Rhythmus durch den Iktinos und Kallikrates den Bau in optische Schwingung versetzten. Jedesmal die sechste Trommel von unten müßte doch der sechsten Trommel der Nebensäule gleich sein, mein; der moderne Architekt und meinten die Archäologen von 1840. Beim Parthenon aber stimmt es nicht. So mußten die falsch zusammengesetzten Säulen wieder auseinander genommen werden. Das ist jetzt geschehen, die Säulen sind jetzt richtig wiederaufgebaut, an Hand der in jahrelanger Ge-

ATHEN, SÄULE AM PARTHENON

duldsarbeit ausgerechneten Messungen. Fast alle Werkstücke dieser Nordwand sind vorhanden und haben sich wieder zusammengefunden, Fehlstellen und Brüche werden mit Hilfe eines Abgusses vorsichtig mit Beton ausgegossen; das gibt ein paar blinde, stumpfe Stellen, die aber weiter nicht stören, weil fast alles alt ist. Und in zehn Jahren vielleicht schon wird man die nördliche Säulenreihe, wahrscheinlich auch mit einem Teil des Gebälks, wieder stehen sehen. Die Südseite aber wird nicht restauriert werden, hier ist zuviel zerstört. Die Griechen haben das Ganze mit feinstem künstlerischen Takt behandelt. Wo so vorsichtig gearbeitet wird, wäre Purismus, der nichts anrühren wollte, allzu ästhetenhaft. Das Erechtheion und der Niketempel wurden ja vor Jahrzehnten, und zwar bei weitem nicht so gut, auch wieder aufgerichtet, und kein Mensch heute stößt sich an den wenigen modernen Flickstücken.

ATHEN, PARTHENON, NORDWESTANSICHT

Konstantinopel

Der griechische Tempel ist vornehmlich schön als Außenbau. Was in ihm vorging, wissen wir nicht so recht und die Zeitgenossen des Perikles wußten auch nicht viel mehr. In der Cella wohnte der Gott, und sonst durfte kaum jemand hinein. Das Volk sah die Fassade. Die christliche Kirche dagegen ist Versammlungshaus, für die Gemeinde, für das Volk. Ihre Schönheit ist der Innenraum, und die Hagia Sofia ist doch wohl der schönste Innenraum der Welt, dieser Zentralbau, der auf die einfachste und raffinierteste Weise Tiefenrichtung bekommen hat. Es ist Abendgebet, der Raum von Hunderten von Lichtern und Lampen erleuchtet, eine Kulthandlung geht vor sich, ohne Bild und ohne Musik, nur stilles Beten und halblautes Koranmurmeln, und obwohl hier seit einem halben Jahrtausend Muselmänner, Feinde der Christenheit beten, fühlt man in diesem Raum doch eine Stimmung, die echtestem Christentum verwandt ist. Denn der Islam hat die christliche Kirche nicht zerstört, sondern geschont, wo irgend zu schonen war. Zwar sind die byzantinischen Mosaiken übertüncht und an die Kuppelpfeiler hat man Riesenschilde mit den Namenszügen der ersten Nachfolger Mohammeds gehängt. Aber der Raumeindruck als solcher hat darunter nicht gelitten, die endlose Weite, in der die Beterscharen wie Winzigkeiten verschwinden, die Klarheit der Anordnung und, bei Tage, die ruhig strömende Fülle des Lichts wirken heute mit der gleichen stillen Erhabenheit wie je. In der Peterskirche in Rom macht man sich die Größe, die Maße, immer erst künstlich

KONSTANTINOPEL, INNERES DER HAGIA SOFIA

klar, weil alles auf menschliche Proportion bezogen ist; der winzige Putto da oben am inneren Kuppelrand wäre, nähme man ihn herunter, ein Enakskind von so und so viel Meter Höhe. Hier, in der Hagia Sofia, stört garnichts Menschliches, man spürt die Endlosigkeit fast körperlich.

Dieser Bau, im wesentlichen ein Denkmal des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts, ward das Vorbild der Moschee. Wenn man in wenigen Tagen ein reichliches Dutzend Moscheen gesehen hat, bei Tage und, was sehr schön ist, abends bei Lampenlicht, weiß man ein wenig von der Typengeschichte. Als die Osmanen im fünfzehnten Jahrhundert vor die Hagia Sofia traten, sahen sie ihre bauliche Sehnsucht, die große Einheit der Räume, hier halbwegs erfüllt. Aber sie kamen nicht mit leeren Händen und also nicht als bloße Nachahmer. Was sie, unter Führung ihres genialen Baumeisters Sinán, Michelangelos Zeitgenossen (1489 bis 1578), leisteten, ist nicht nur Raumgestaltung, nicht nur künstlerische Gestaltung des Außenbaues, den die Byzantiner vernachlässigten, sondern Städtebau. Die Moschee, in ihrer Dreigliederung von Vorhof, Tempel und Mausoleum, mit planvoll geometrischer Hineinbeziehung der riesigen Komplexe von Schulen und Bibliotheken, Lehrhäusern und Badeanstalten, Armenküchen und Architekturgärten, Brunnenhäusern und Koranläden, ist inmitten des regellosen Gewirrs orientalischer Stadtviertel, Gassen, Höfe und unregelmäßigen Plätzen, eine Stadt, eine

streng gegliederte, organisch gebildete Stadt. Den Osmanen liegt, im Gegensatz zu den wüstenhafteren Arabern, der Sinn für geometrisches Gesetz, für klaren Aufbau im Blute. Wie groß ihre Baumeister sind, sieht man auf den ersten Blick, wenn man eine Moschee, und sie braucht nicht einmal von Sinán selbst zu sein, als Außenbau mit der Hagia Sofia vergleicht. Die ist ein mächtiger, imposanter, aber etwas ungegliederter Klotz. Die Achmed-Moschee aber, schon aus dem siebzehnten Jahrhundert, ein musikalisch empfundener Organismus; alle Einzelheiten sind dem Gesamtrhythmus dienstbar, diese Dutzende von Kuppeln und Flachkuppeln, Halbkuppeln und Viertelkuppeln, sind gleichsam angesogen von der beherrschenden Hauptkuppel und bauen sie langsam zu einer mächtig steigenden bewegten Pyramide auf, die nun hochragt wie der Gefechtsturm eines Schlachtschiffes, von den eng mit in dem Komplex hineinbezogenen Masten der Minarette flankiert. Manche dieser Moscheen, besonders die Mirihma-Moschee und die Prinzessinnen-Moschee in Adrianopel, von dem kühnen Konstrukteur Sinán, haben einen aufregenden Zug von moderner Ingenieurschönheit. Gedanken, an die sich etwa für Bahnhöfe und Bogenhallen unmittelbar anknüpfen ließe.

Die moderne, kemalistische Türkei strebt energisch voran. Es ist anzunehmen, daß sie bei ihren Bauaufgaben sich an die einstweilen liegengebliebenen Gedanken der Ahnen erinnert, aber zu wünschen, sie möchte, was europäisierte Ostvölker zu gerne tun, den alten Orient nicht gar zu sehr über Bord werfen. Die Hunderte von weißen Reihern, die in der Riesenplatane im Vorhof der Eijub-Moschee, der Grabmoschee von Mohammeds Fahnenträger, über dem schönen Brunnenhause nisten, gehören zum Orient und fallen der Moderne hoffentlich nicht ebenso zum Opfer, wie der Fes und wie die Verschleierung der Frau. Dies Verbot hat die schönsten Illusionen zerstört, und Konstantinopel, das ja seine politische und wirtschaftliche Führerrolle an Angora abgeben mußte, hätte es doch so leicht, ein Stück orientalischer Poesie auf europäischem Boden zu bleiben. (Fortsetzung folgt.)

KONSTANTINOPEL, DIE HAGIA SOFIA

KONSTANTINOPEL. DIE ACHMED-MOSCHEE

REVOLUTION DER MODE

VON

MARLICE HINZ

Auch in der Mode gibt es Freiheitsbestrebungen, Aufstände und Revolutionen. Das abgeschnittene Haar, der kurze Rock, das freie Bein, die Reduktion der weiblichen Bekleidung auf ein Minimum und der Versuch, selbst die natürliche Erscheinung der Frau umzuformen, was sind sie anderes, als Begleiterscheinungen großer Umwälzungen auf dem Gebiete der Mode. Sie sind eine Folge des Krieges und müssen überwunden werden, ebenso wie viele Exzentrizitäten des Tanzes und des Sports.

Alle diese Übertreibungen und Ungebundenheiten sind auf dem Wege, eine gesunde Reaktion hervorzurufen, die, in Debatten und heißen Auseinandersetzungen geübt, täglich an Boden gewinnt. Hüten wir uns jedoch, in solch wichtigen „Weltfragen" unüberlegt und leichtfertig oder nur aus Freude am Widerspruch Stellung zu nehmen. Die Revolutionäre dürfen nicht zu streng bestraft, nicht wieder ganz der errungenen Freiheit beraubt werden.

Man kann nicht sagen: das lange Haar ist für alle Zeiten erledigt, denn das hieße die Behauptung aufstellen, das abgeschnittene Haar wäre jetzt das einzig Mögliche. Hier kann nur die Zeit entscheiden, für uns Lebende behalten noch beide Lösungen ihre Geltung, nebeneinander, je nach der individuellen Einstellung der Trägerin. Für den modischen Ausdruck aber bedeuten zweierlei Grundformen der Frisur eine Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeit und die Frauen müssen entzückt sein, statt einer allgemeinen Lösung mit einer Variante rechnen zu können, die ihnen Gelegenheit gibt, sich nach Wahl am besten zur Geltung zu bringen. Rein praktische Gesichtspunkte und Erwägungen aber sind auf dem Gebiete der Mode nie brauchbare Ausgangspunkte gewesen. Die starke Einbürgerung, die das abgeschnittene Haar sich errungen hat, ist mehr auf die Freude an einer modischen Neuerung zurückzuführen, als auf Forderungen der Vernunft oder der Logik.

Der kurze Rock hat, ebenso wie das kurze Haar, unbestrittene Vorzüge. Er ist, seiner Entstehung nach betrachtet, eine Begleiterscheinung der gymnastischen und sportlichen Betätigung der modernen Frau, die im Namen der Volksgesundheit nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Aber muß er deswegen auch beim Abendkleid, der großen Toilette, Verwendung finden? Gewiß dient er den Ansprüchen der zur Zeit herrschenden, der Negromanie entsprechenden, primitiven und extatischen Tänzen. Aber sind wir nicht schon auf dem Wege, diese Tänze und ihre Musik entbehren zu können? Haben wir nicht schon damit angefangen, wieder Geselligkeit größeren Stils zu treiben, die Toiletten fordert und statt primitiver Ausdrucksformen all das Drum und Dran, das uns die Kultur von Jahrhunderten europäischer Gesellschaftsform hinterlassen hat? Dem kurzen Rock sein Recht, am Tage, beim Sport und auf der Straße, dem Abendkleid aber das uralte Vorrecht eine Toilette darstellen zu dürfen, mit einer anderen Absicht als der unbehinderter Beweglichkeit, die das Parkett nicht verlangt.

Das freie Bein ist nicht die Folge des kurzen Rockes, son-

GESELLSCHAFTSKLEIDER DES MODENHAUSES CH. DRECOLL, BERLIN
FÜR „KUNST UND KÜNSTLER“ GEZEICHNET VON MARLICE HINZ

dern umgekehrt, das einmal entfesselte Bein hat den Rock verdrängt. Aus dem Dunkel und der Knechtschaft langer Röcke ist das Bein ins Tageslicht hervorgetreten und hat, von der gewonnenen Freiheit berauscht und im Triumph seiner Linie, begonnen, die Umgebung zu beherrschen und zu tyrannisieren, in parvenühafter Selbstüberhebung sein Daseinsrecht übertreibend. Diese Übertreibung muß der beginnenden Reaktion am ersten zum Opfer fallen. Sorgen wir nur dafür, daß die gewonnene Freiheit dabei nicht ganz verloren geht. Im Ensemble der Toilette kommt dem freien Bein, wie dem abgeschnittenen Haar jedenfalls nur die Bedeutung und Wichtigkeit zu, die der Harmonie der ganzen Erscheinung dienlich ist.

Die reduzierte Bekleidung diente in erster Linie dem Bestreben, die der Mode verloren gegangene Linie wiederzufinden. Um sie zu finden, war es notwendig, alle vermeidbare Unterkleidung fortzulassen und den Stoff unmittelbar an den Körper zu modellieren um aus diesem Vorgang die neue Linie und den neuen Schnitt zu entwickeln, hierauf baut sich die ganze moderne Mode auf. Die Linie ist heute wieder erreicht. Ihr zuliebe und in starker Übertreibung ihrer Wichtigkeit ist ein fanatisch geführter Kampf gegen die natürliche Erscheinung der Frau geführt worden, ein Unterfangen, das ebenso schädliche Folgen mit sich bringen mußte, wie die früher beliebte Methode, den Körper einzuschnüren.

Die Zeit der Umwälzungen und Unruhen ist hinter uns. Auch in der Mode kehrt wieder eine allgemein anerkannte Verfassung und eine strenge Disziplin zurück. Wiederum werden auch ihre Schöpfungen mehr aus Freude am Dasein als aus mehr oder weniger zeitgemäßen Theorien und Abstraktionen heraus geschaffen. Wiederum kommt die schöpferische Phantasie zu ihrem Recht und übt auf der neugegebenen Grundlage ihre uralte Absicht aus: die Frau zu schmücken!

KUNSTAUKTIONEN

Es ist Hochsommer. Selbst die fleißigsten Auktionshäuser haben endlich Ferien gemacht, und der Beobachter, dem monatelang von Ziffern in Goldmark und Pfunden, in Dollars, Franken aller Arten und Gulden der Kopf brummte, darf sich ein wenig besinnen, das Ergebnis all dieser mehr oder minder siegreichen Schlachten um die Bewertung von Kunstwerken in seinem Geiste überprüfen.

Was sagen die Ziffern? Sagen sie die Wahrheit? Gibt der angeblich einzig objektive Maßstab für die ihrem Wesen nach immer subjektive Bemessung der Preise von Kunstwerken wirklich eine brauchbare Handhabe? Und wo liegen die Fehlerquellen, die berücksichtigt werden müssen, wenn man zu positiven Schlußfolgerungen gelangen will?

Gestehen wir es, daß der Schliche und Fallen nicht wenige sind, daß recht viel Erfahrung dazu gehört, das Ergebnis einer Auktion als solches zu werten, daß oft auch den Eingeweihten die tatsächlichen Vorgänge undurchsichtig bleiben, und daß selbst die Lektüre eines Auktionsberichtes einiges kritisches Verständnis voraussetzt.

Beginnen wir beim letzten, bei dem gedruckten Bericht. Er kann im allgemeinen nicht mehr geben als die ziffernmäßigen Resultate, und von diesen wiederum nur die auffallendsten, das heißt die absolut höchsten Zahlenwerte. Dagegen verschweigt er die Qualität der Kunstwerke und verschweigt die Tatsache, daß neben den großen auch kleine Preise bezahlt wurden. Ein Renoir kostete 200000 fr, aber man konnte auch für 5000 fr schon einen Renoir haben, und diese 5000 fr bedeuteten nicht mehr als etwa sechs- bis siebenhundert Goldmark. Worin bestand der Unterschied? Vielleicht in der Größe, vielleicht in der Qualität, in dem Grade der Vollendung, der Epoche, aus der er stammte. Vielleicht war der eine echt, der andere mit Recht bezweifelt. Ein Cranach kostete 30000 Mark, aber ein anderer war für 300 Mark zu haben. Es war keineswegs eine Fälschung, aber ein Schul- oder Werkstattbild, und da die Grenzen fließend sind, trug er trotz allem nicht ganz mit Unrecht den Namen des Meisters. Eine Zeichnung von Rembrandt brachte mehr als 20000 Gulden, aber man konnte auch für ein paar hundert Gulden Zeichnungen kaufen, die unter Rembrandts Namen versteigert wurden. Die Gelehrten streiten über Echtheit und Unechtheit, Original und Kopie, Meister- und Schülerhand, und die Sammler tragen die Kosten. Die Preisunterschiede sind ungeheuer. Es gibt nicht Richtpreise, wie für marktgängige Bedarfsartikel. Der Preis eines Kunstwerkes ist so individuell wie das Kunstwerk selbst. Dem Wissenden nützt es wohl, die Grenzfestsetzungen zu kennen, die in den Auktionen gegeben werden. Will er gültige Schlüsse ziehen, so muß er aber Art und Qualität des Stückes kennen, das zum Ausgebot gelangte, und er muß zu eigenem Urteil befähigt sein, um einen Renoir oder einen Rembrandt, der ihm angeboten wird, an die richtige Stelle der für den Meister gültigen Preisskala zu setzen.

Dies ist die erste und, wie man zugeben wird, primitivste Forderung. Schon erhebt sich aber die zweite Frage nach der Zuverlässigkeit der in den Berichten genannten Ergebnisse der Versteigerungen selbst. Es soll hier nicht von den Stimmungsfaktoren die Rede sein, die den Verlauf einer Auktion entscheidend beeinflussen können. Sieht es an der Börse gerade schlecht aus, so sinkt automatisch die Kauflust. Vom Überangebot an Waren bis zum Zufall schlechten Wetters können vielerlei kaum berechenbare Faktoren den Erfolg beeinträchtigen. Anderseits kann das Auktionsfieber zuweilen Preise erzeugen, die der freie Handel niemals erzielen würde. Im Laden handeln die Kunden gewohnheitsmäßig nach unten, im Auktionssaale handeln sie nach oben, und es braucht nur zwei von Besitzleidenschaft und Spielerlust ergriffene Bieter, um einen Zufalls- oder Irrsinnspreis zu erzielen, ja es braucht gelegentlich sogar nur einen solchen Bieter, wenn andere sich finden, die ihn treiben.

Denn auch dies darf nicht verschwiegen werden, daß allerhand trübe Machenschaften vorstellbar sind, durch die das Ergebnis einer Versteigerung beeinflußt werden kann. Man braucht nicht an die Bauernfängermanieren der wilden

Auktionen zu denken, die in Läden der Berliner Friedrichstraße veranstaltet werden. Da ist es kaum auf etwas anderes abgesehen, als auf hinterlistigen Kundenfang. Aber es ist nichts schwerer, als die gemieteten Treiber zu entlarven, die im geheimen Einverständnis mit dem Auktionator den harmlosen Fremden zu immer höheren Geboten steigern. Die Polizei, die allerlei Kautelen ersonnen hat, um das Auktionswesen zu reinigen, faßt doch nur selten den wirklichen Betrüger, dagegen machte sie in diesem Winter von sich reden, als ihr Kommissar bei einer sehr soliden und sicherlich einwandfreien Münzenauktion, die im engsten Kreise der Fachkenner vor sich ging, Einspruch dagegen einlegte, daß der Auktionator persönlich sich im Auftrag eines auswärtigen Kunden am Gebot beteiligte. Gewiß liegt hier eine Gefahr. Ein unredlicher Auktionator kann sich durch einen Beauftragten bis an die Grenze des von seinem Kunden gegebenen Gebotes steigern lassen, das vielleicht auf normale Weise nicht erreicht worden wäre. Aber jede Auktion ist bis zu einem gewissen Grade Vertrauenssache, und die Polizei könnte schließlich auch allen gewerbsmäßigen Kommissionären das Handwerk legen, weil sie argwöhnt, sie möchten mit dem Auktionator unter einer Decke stecken.

Wie auf seiten des Verkäufers, so können auch auf seiten der Käufer Unregelmäßigkeiten begangen werden, und gerade diese erscheinen manchen so legitim, daß sich viele gar nicht der Unredlichkeit ihres Beginnens bewußt sind. Jede vorherige Verabredung der Käufer schließt nämlich die Gefahr der Beeinträchtigung des Verkäufers ein. Der Verzicht des einen auf Beteiligung am Gebot zugunsten eines anderen kann eine erhebliche Preisminderung bedeuten, wenn nicht ein Dritter sich bis zur gleichen Höhe an dem Gebot beteiligt, bis zu dem die ersten beiden wohl zu gehen entschlossen waren. Das englische Unterhaus hat erst kürzlich einen Zusatz zum Auktionsgesetz angenommen, nach dem das Geschäft für ungültig erklärt werden soll, wenn zwei Personen sich verabreden, durch Nichtbeteiligung am Gebot die Zurückziehung eines Gegenstandes zu bewirken, um ihn nachträglich vorteilhafter vom Eigentümer zu erwerben. Es sind schwere Strafen vorgesehen und überdies die Einziehung des bezahlten Geldbetrages.

Gesetzlich verboten ist hiernach auch die sogenannte „Kippe“, durch die ein Händlerring das Ergebnis einer Auktion aufs schwerste beeinträchtigen kann. Die „Kippe“ ist das bekannteste und beliebteste Auktionsmanöver der Käufer. Sie besteht darin, daß eine Reihe von Personen sich verabredet, Gegenstände, die sie zu erwerben wünschen, gemeinsam zu ersteigern, anstatt gegeneinander zu bieten. Durch Ausschaltung der Konkurrenz werden die Preise niedrig gehalten. Nach der Auktion bieten dann die an der „Kippe“ Beteiligten die Gegenstände gewöhnlich untereinander nochmals aus, wobei der Nutzen in ihre eigenen Taschen, anstatt in diejenige des Eigentümers fließt.

Für den außenstehenden Beobachter wird in allen diesen Fällen das Bild der Auktion verfälscht. Die Preise sind einmal übermäßig hoch, das andere Mal unberechtigt gering, und die Schlüsse, die er auf die Marktlage ziehen zu sollen meint, erweisen sich als Trugschlüsse.

Ebenso wichtig, wie zu wissen, zu welchem Preise ein Gegenstand, ist es aber, zu erfahren, ob er überhaupt verkauft worden ist. Und auch darüber bleiben oft die Zuschauer einer Auktion ebenso im Ungewissen wie die Leser der Berichte. Es ist wohl auf soliden Auktionen üblich, deutlich kundzugeben, wenn ein Gegenstand wegen mangelnden Gebotes zurückgezogen wird. Aber diese Tatsache kann auch durch mancherlei Kunstgriffe verschleiert werden, und der Auktionator selbst braucht an ihrer Verschleierung keineswegs die Schuld zu tragen. Der sicherste Schutz scheint darin zu bestehen, daß jedesmal der Name des Bieters genannt wird, auf den der Zuschlag fällt. Aber dieser Bieter ist, wie jedermann weiß, keineswegs immer der Käufer. Viele Sammler lieben es nicht, sich selbst am Angebot zu beteiligen, und sie pflegen dafür allerlei begreifliche und legitime Gründe zu haben. Sie pflegen im Auktionswesen erfahrene Händler und Kommissionäre mit der Wahrnehmung ihrer Interessen zu beauftragen, und wer zum ersten Male auf eine Auktion zu Lepke kommt, muß darum glauben, die größten Sammler in Berlin seien die Herren Schwersenz und Cohn. Aber auch der Eigentümer der zum Ausgebot gebrachten Sammlung kann der geheime Auftraggeber des Agenten sein, er kann seine Aufträge nochmals durch Mittelsleute an diese gelangen lassen. Denn es liegt in seinem Interesse, andere Bieter in die Höhe zu treiben, und wenn er entschlossen ist, den Gegenstand nicht unter einem bestimmten Preise abzugeben, so bedeutet der Zuschlag an seinen Beauftragten nur einen verschleierten Rückkauf. Es ist aber selbst der Fall denkbar, daß durch das Gegengebot zweier solcher Beauftragter ein ungebührlich hoher Scheinpreis erzeugt wird, und wenn auch die keineswegs geringen Versteigerungsgebühren und Steuern diese Manipulation erschweren, so kann sie doch zuweilen recht lohnend sein, da der harmlose Kunde, dem der Gegenstand später freihändig verkauft werden soll, an den Ausweis des doch angeblich so objektiven Auktionsergebnisses glauben muß.

Gewiß sind das extreme Fälle, und sie streifen nicht nur das Gebiet des Kriminellen, sondern sie gehören zu den betrügerischen Handlungen, von denen der ehrliche Kunsthandel sich selbstverständlich weit fernhalten wird. Aber — seien wir offen — die Grenzen zwischen Ehrlichkeit und Unehrlichkeit sind im Kunsthandel nicht so eindeutig wie in einem Warenhandel, der mit feststehenden Preisen zu rechnen gewohnt ist. Ist nicht jede sogenannte Trouvaille Ausnutzung der Unwissenheit des Verkäufers? Gewiß braucht kein Käufer mehr zu bezahlen, als von ihm verlangt wird, er ist auch noch im Recht, wenn er um zehn Mark handelt, obwohl er genau weiß, daß er selbst an dem gleichen Gegenstand Tausende verdienen wird. Obwohl es als Betrug angesehen wird, wenn jemand einem unwissenden Verkäufer ein Stück Gold als Messing bezahlt, gilt es als berechtigte Kriegslist, wenn ein Kunsthändler eine unscheinbare Zeichnung um ein Butterbrot erwirbt und sie für viele Tausende als echten Rembrandt verkauft.

Gerade die Auktionspreise sollen dazu dienen, auch den Außenstehenden wenigstens gewisse Richtlinien zu geben. Durch wieviele Fehlerquellen aber auch ihre Gültigkeit beeinträchtigt wird, das sollte hier nur an ein paar Beispielen gezeigt werden. Kein Gesetz wird diese Fehlerquellen auszuschalten vermögen, denn sie sind in dem System selbst begründet, und darum soll hier zum Schluß ein anderes

System der Auktion kurz beschrieben sein, das vielleicht andere Fehlerquellen einschließt, nicht aber diejenigen, an denen die europäischen Versteigerungen leiden.

Wird in Japan eine Kunstsammlung versteigert, so steht bei der öffentlichen Ausstellung unter jedem Gegenstand ein tönernes Gefäß mit einem Spalt, ähnlich unseren Sparbüchsen. Wer ein Gebot abzugeben beabsichtigt, hat einen Zettel mit seinem Namen und dem Preise in die Büchse zu legen. Ist die Ausstellung beendet, so werden die Büchsen geöffnet, und derjenige, der das höchste Gebot abgegeben hat, erhält den Zuschlag. Das System ist für den Käufer sehr viel schwieriger als unser öffentliches Ausgebot. Er muß sich über die Wertbemessung im voraus vollkommen im klaren sein, kann sich nicht dem Fluß der Auktion selbst überlassen, um sein Gebot zu steigern. Auf einer japanischen Auktion kann nicht getrieben werden, weil keiner weiß, wieviel der andere bietet. Es ist aber auch keine Verabredung der Käufer möglich, weil niemand wissen kann, ob nicht ein Außenstehender, der bei uns immer noch überboten werden kann, ein angemessenes Gebot in die Büchse gelegt hat, das jeden Versuch einer „Kippe" illusorisch macht.

Es ist kaum anzunehmen, daß das anspruchsvolle System der japanischen Auktion in Europa einmal Eingang finden wird, und daß es ebenfalls seine Schattenseiten hat, soll keineswegs verkannt werden. Sicher aber schließt es weniger natürliche Gefahren und Fehlerquellen in sich als die uns geläufige Methode der Versteigerung, deren sich jeder bewußt sein muß, der sich in die eigentümliche Atmosphäre eines Auktionssaales hineinwagt, und die auch jeder kennen sollte, der nur die Berichte liest und nicht blindlings Zahlen vertrauen will. Denn auch Zahlen können lügen.

—r.

DAS HAUS DER NATIONEN

Der Völkerbund rüstet sich zu seiner ersten weithin sichtbar schöpferischen Tat auf dem Gebiete der Kunst. Er will sich ein eignes Haus errichten, und er hat, wie hier schon kurz berichtet wurde, dafür ein Preisausschreiben erlassen, an dem sich die Baukünstler von 56 Staaten beteiligen sollen. Amerikaner und Chinesen, Südafrikaner und Deutsche, Argentinier und Franzosen werden also zu einem friedlichen Wettbewerb sich zusammenfinden, und es wird — in einem übertragenen Sinne — zum zweiten Male ein Turmbau zu Babel geplant werden.

Es ist nicht leicht abzusehen, welche Richtlinien das Preisgericht, das selbst aus sehr ungleichen Elementen zusammengesetzt ist, aufstellen wird, um sich durch das Wirrsal der zu erwartenden Projekte hindurchzufinden und das beste von allem zur Ausführung zu empfehlen. Soll das künftige Haus sich als die Leistung einer starken Persönlichkeit darstellen? Soll es einen nationalen Baustil repräsentieren? Man möchte meinen, das ideale Ziel sei ein übernationales Gebilde. Aber es erhebt sich die Frage, ob in der Kunst das Übernationale verwirklicht werden kann, da alle Geschichte bisher Zeugnis ablegt von der nationalen Gebundenheit auch der überragenden Leistung.

Nichts ist gefährlicher als ein charakterloses Volapük. Aber, so lautet die nächste Frage, ist es überhaupt denkbar, etwa ein holländisches oder ein amerikanisches Haus an das Ufer des Genfer Sees zu stellen? Denn nicht nur der Zweck, auch der Ort des Gebäudes muß Berücksichtigung finden. Man erinnert sich der Konkurrenz für das „Haus der Freundschaft", das Deutschland während des Krieges in Konstantinopel errichten wollte. Nach allem Projekten wäre das Haus ein Fremdkörper innerhalb seiner Umgebung geworden. Aber es hätte wenigstens einen Sinn gehabt und seine Bestimmung angezeigt, wenn es als Deutsches Bauwerk inmitten der türkischen Hauptstadt kenntlich gewesen wäre.

Der Palast aller Nationen in Genf jedoch darf nicht den Stempel nationaler Gebundenheit an der Stirn tragen. Er muß übernationales Gepräge haben, und er soll doch nicht der Stadt, in der er Gastrecht genießt, ins Gesicht schlagen.

Man kann daran zweifeln, ob diese Aufgabe überhaupt lösbar ist. Wenn aber, so scheint es, daß unsere Zeit bessere Voraussetzungen dafür bringt, als vergangene Jahrzehnte vermocht hätten. Denn es ist ein neuer Baustil im Werden, an dessen Bildung viele Nationen gleichermaßen Anteil haben. Überall regen sich die produktiven Kräfte gerade unter den jüngeren Architekten, die vergleichsweise stärkere Begabungen aufzuweisen haben als ihre malenden oder bildnerisch tätigen Kollegen.

Das Haus der Nationen wäre die große und entscheidende Aufgabe der neuen Baukunst. In Genf könnte sie, die überall noch im Kampfe steht, den endlichen Sieg davontragen. Hier wird es für sie gelten, sich zu erweisen.

Leider muß man aber fürchten, daß sich das Preisgericht der großen Verantwortung, die es zu tragen hat, nicht gewachsen zeigen wird. Jedes Preisgericht ist zu Kompromissen verurteilt, da es nicht für sich, sondern für einen Auftraggeber zu entscheiden hat. Dieses Preisgericht, in dem ein Sprachengewirr herrscht, wie es noch selten erlebt wurde, wird weniger als jedes andere zu produktiver Tat befähigt sein.

Mit Schrecken sehen wir schon den säulenprangenden Palast an den Ufern des Genfer Sees erwachsen, der ein Symbol des Vergangenen, nicht des Werdenden ist. Fühlt der Völkerbund selbst seine Aufgaben im Geiste der Zukunft, will er im politischen Sinne mehr sein als eine Neuauflage alter Staatenbündnisse, so sollte er sich auch ein Haus erbauen, das allem klassizistisch akademischen Schema entsagt, entschlossen den Künstlern vertrauend, die Kraft in sich fühlen, dem neuen Europa sein neues architektonisches Gesicht zu geben. Über alle Bedenken hinweg sollte das Preisgericht diesen Gedanken zur Richtlinie seiner Entscheidung nehmen.

ED. DEGAS, VATER UND TOCHTER

EIN IN NEAPEL NEU ENTDECKTES BILD, DAS AUF DER INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG IN VENEDIG AUSGESTELLT IST

KÜNSTLERANEKDOTEN

Rudolf Großmann erzählt: Zur Zeit der Hochflut des Expressionismus bat mich in der Schweiz ein Sammler, einigen Freunden, wohlbeleibten Kaufleuten, seine expressionistischen Bilder zu erklären. Ich sagte den Herren, daß man oft im Liegen bessere Gedanken habe als im Stehen, daß es überhaupt oft darauf ankomme, in welcher Stellung ein Bild betrachtet werde. Mit dem Zurücktreten und Blinzeln sei nichts mehr getan. Bei expressionistischen Bildern empfehle es sich „Rumpf vorwärts beugt" zu machen und die Kunstwerke mit den Kopf zwischen den Beinen umgekehrt anzusehen. Die dicken Herren befolgten den Rat, erklärten, die Farben und das Ornament so stärker zu sehen und fanden die Bilder gut.

*

Im Aegyptischen Museum. Besucher zum Aufseher: „Wie alt ist diese Mumie?" Aufseher: „5007 Jahre". Besucher: „Wie kann man das so genau wissen?" Aufseher: „Ich bin sieben Jahre hier, und als ich kam, war sie fünftausend Jahre alt."

Liebermann wollte in Nordwijk gern in einem Blumengarten malen, der einer holländischen Dame gehörte. Er stellte sich der Dame vor und bat sie, in ihrem Garten arbeiten zu dürfen. Die Dame unterbrach ihn schnell und sagte: „Ich kaufe keine Bilder".

Als das Mißverständnis gehoben war, sahen die Kinder dem Künstler dann beim Malen zu. Es war ein Storch aus Blech auf dem Rasen aufgestellt, den der Künstler natürlich wegließ. Der kleine Junge fragte seine Schwester: „Warum malt er denn den Storch nicht mit?" Die Schwester antwortete: „Das kann er noch nicht, das ist zu schwer".

Inzwischen kam auch die Dame des Hauses daher. Sie blickte auf die Studie und fragte im Vorbeigehen freundlich: „Sie lernen wohl noch?"

*

Ateliergespräch mit Courbet. Die Dame: „Sagen Sie, teuerster Meister, wie malen Sie nur Ihr bezauberndes Himmelblau?" Courbet: „Ich schmiere mir Blau auf den Bauch und drücke die Leinwand drauf."

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 1. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

JEAN HONORÉ FRAGONARD, BILDNIS EINES KNABEN ALS PIERROT

Kunst und Künstler

KUNST UND GESCHICHTE

VORWORT ZU EINER GESCHICHTE DER KUNST IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

KARL SCHEFFLER

Wer zu einer Geschichte der Kunst greift, sollte wissen, was sie bieten und nicht bieten kann, er sollte sich die Bedeutung der Wörter Geschichte und Kunst klarmachen.

Geschichte ist nicht die Gesamtheit der großen und kleinen Tatsachen, die das Leben eines Volkes oder einer Rasse ausmachen. Wäre Geschichte nur dieses, so müßte jede Darstellung ins Chaotische geraten, so wäre die Formlosigkeit nicht zu überwinden. Dem Menschen ist ein nicht zu unterdrückender Sinn für Ordnung eingeboren. Diesen Ordnungssinn überträgt er auf die ganze Natur und auf sein eigenes Leben. Er überträgt ihn auch auf die Geschichte, der sein Leben ja den Körper gibt, und die ebenfalls Natur ist, Natur nämlich, die durch den menschlichen Willen dahingegangen und von ihm verwandelt und gestaltet worden ist. Überall in der Geschichte sieht der Mensch das Wirken von Kräften, die organisches Wachstum befördern oder zerstören: hinter diesen Kräften aber ahnt er Ursache und Wirkung, ahnt er das Gesetz.

Das Gesetz zu erkennen, gelingt freilich nur sehr bedingt. Es sind der Kräfte zu viele, die am Geschichtlichen bildend beteiligt sind; Ursachen und Wirkungen verstricken sich unübersichtlich, alles verliert sich irgendwie im Dämmer der Vergangenheit oder Zukunft, die Fülle des Kleinen überwuchert die großen Formen, und die Idee entgleitet immer wieder ins Unfaßbare. An eine vollständige Aufhellung ist nicht zu denken, selbst wenn einmal das aus Quellenstudien gewonnene Wissen mit genialer Intuition glücklich zusammentrifft.

Dennoch wird jeder Geschichtsschreiber, der diesen Namen zu verdienen strebt, an der Hand der Tatsachen einen Sinn in die Geschichte zu

bringen suchen. Wobei er sich dann freilich gesteht, daß das, was er geben kann, nicht exakte Wissenschaft ist. Zur Hälfte wenigstens, und nicht in ihrem schlechtesten Teil, wird seine Darstellung etwas wie eine Dichtung sein: eine Dichtung, deren Hauptbestandteile präzise Wahrheiten sind. Denn der Geschichtsschreiber darf keine Tatsache vernachlässigen, keine darf seinen Schlußfolgerungen widersprechen, jede muß vielmehr den gefundenen „Sinn" bestätigen, muß sich leidenschaftlich herbeidrängen, ihn zu bestätigen. Tun die Tatsachen dieses nicht, so ist es gewiß, daß der Historiker mit künstlichen Konstruktionen arbeitet. Wie jeder andere Gestalter des Geistigen muß auch der Historiker vom Objekt das Gesetz seiner Darstellung empfangen, er ist angewiesen auf jene Phantasie, die sich an der Wirklichkeit, an der Wahrheit der Natur entzündet. Bestätigen die Tatsachen aber die Idee, so gewinnen sie in deren Licht erst die rechte Geltung. Historische Tatsachen sind wie ein wirrer Haufe von Edelsteinen; ihre Schönheit, ihren Wert zeigen die Steine erst, wenn sie geordnet, gereiht werden.

Geschichte so, mit dem Auge des Geistes, als Niederschlag der geheimnisvoll verbundenen, kollektiv gewordenen Willenskraft von Völkern oder Rassen gesehen, kann nur eines sein: Darstellung eines Gestaltwandels, Darstellung des Wandels äußerer und innerer Gestalt, Darstellung notwendig anmutender Metamorphosen, in denen große Gemeinschaften wie millionenköpfige Lebewesen erscheinen. —

Auch das Wort Kunst fordert eine Erläuterung. Kunst entsteht, wo Seelenvorgänge in Formen verwandelt werden, in Formen, die die geheimnisvolle Kraft haben, im Betrachter ähnliche Seelenvorgänge wieder auszulösen. Kunst der Malerei und Plastik im besonderen ist lebendige Ausdrucksform für solche Seelenvorgänge, deren Ursprung im Optischen liegt und die nur mit optischen Mitteln, das heißt mit den materiellen und technischen Mitteln der Malerei und der Plastik, sonst aber in keiner anderen Weise, versinnlicht und versinnbildlicht werden können. Das Wort Kunst steht also da für Gefühlsausdruck. Woraus sich ergibt, daß Maler und Bildhauer, die nicht imstande sind, das Optische selbständig zu erleben, daß Kunstwerke, die nicht Ausdruck einer aus der Anschauung schöpfenden Phantasie sind, von einer strengen Betrachtung der Kunst entweder ausgeschlossen bleiben müssen, oder nur nebenbei als Mitläufer, Gegenbeispiele oder Grenzerscheinungen erwähnt werden dürfen. Die Epoche, die im folgenden beschrieben werden soll, ist reich an Gebilden der Halbkunst, an Werken, die nachahmend, verkleinlichend oder gar unfreiwillig parodierend hinter ursprünglichen Schöpfungen einhergegangen sind; wenn das neunzehnte Jahrhundert aber auch breit angefüllt ist mit solcher Halbkunst, so gehört diese große Masse dennoch kaum in eine Geschichte der modernen Malerei und Plastik. Eine Betrachtung des geschichtsbildenden Willens kann damit wenig beginnen, weil er selbst darin ungenau oder gar falsch dargestellt ist. Der Umstand, daß etwas da ist oder da war, beweist nicht, daß ihm geschichtsbildende Kraft innewohnt. Im tieferen Sinne gehört der Geschichte nur an, was sie selbst über Jahrhunderte aufbewahrt hat oder wahrscheinlich aufbewahren wird, der Geschichte gehören nur jene Kunstformen an, die dauernd aktuell bleiben, weil sich das ewige Menschengefühl daran immer von neuem entzündet.

Gegenstand einer Geschichte der neueren Kunst ist also der Gestaltwandel des Gefühlsausdrucks in der neueren Zeit.

Zunächst entsteht die Frage: wodurch kommt der Gefühlsausdruck, den wir Kunst nennen, zustande? Darauf ist in Kürze zu antworten, daß er allein durch Individuen zustande kommt: durch die Künstler, durch die Talente. Das Gefühl, das Kunstwerke hervorbringt, gewinnt Gestalt nur in Persönlichkeiten, alle Kräfte der Form- und Stilbildung werden wirklich nur im Talent und können nur von dessen Werken abgelesen werden. Ohne den Künstler und sein Werk gibt es keine Kunst und keine Geschichte der Kunst.

So wird die Geschichte der Kunst zu einer Angelegenheit des Talents. Dieses allein ist der Träger dessen, was hier Gestaltwandel des Gefühlsausdrucks genannt wird. Es scheint also, daß man ebensowohl von einer Geschichte des Talents und der Talente sprechen könnte. Dem ist aber nicht so. Denn das Talent hat, streng genommen, keine Geschichte. Es kann sie nicht haben, weil es eine Naturkraft ist — eine Kraft wie die Liebe etwa. Wie es eine Geschichte der Liebesempfindung nicht gibt, obwohl diese Gefühlskraft immer wie-

JACQUES LOUIS DAVID, BILDNIS EINES STAATSBEAMTEN

der da ist und mit jedem Geschlecht neu geboren wird, so ist auch der Drang und die Kraft, Gefühl in Form zu verwandeln, immer wieder da, als hätte es vorher desgleichen nie gegeben. Keiner weiß, woher das Talent kommt oder wie es entsteht. Es überrascht durch eine vorher unvorstellbare Originalität und kann gleich darauf, wenn es begriffen worden ist, nicht mehr weggedacht werden. Es erscheint zufällig, aber auch wie vorgewollt, weil das Volk und die Zeit in ihm erst

recht zur Selbstbesinnung zu kommen scheinen. Es ist wie ein unvorhersehbares Wunder, aber auch wie die Schlußsumme einer langen Rechnung. Das Talent widersteht im Kern jeder Zergliederung; es verrät nicht die Natur jenes geheimnisvollen Vorgangs, der darin besteht, daß der Künstler Eindrücke und Gefühle, die alle Menschen haben oder doch haben könnten, in konkrete Formen zu verwandeln vermag, in Formen, die die merkwürdige Eigenschaft haben, daß sie sich mit zwingender Kraft im Betrachter wieder rückwärts in Eindrücke und Gefühle verwandeln. Zeitlos ist das Talent, und es wirkt darum ewig aktuell. Eben darum ist es aber auch seinem tiefsten Wesen nach geschichtslos.

Geschichtlich faßbar wird das Talent eigentlich nur von seiten seiner Beschränkung. Denn von dem Augenblick an, wo es in die Wirklichkeit tritt, ist es ja den Mächten der beschränkenden Wirklichkeit eng verbunden. Geschichtlich faßbar ist das Talent nur von seiten seiner Determination.

Abhängig ist das Talent zum ersten von der Abstammung, von der Ahnenreihe, von der Familie und von allem Körperlichen. Zum zweiten ist es unterworfen der Sonderart des Volkes und der Rasse. Vom Augenblick der Geburt an trägt es bestimmte Stammesmerkmale. In Verbindung damit wirken die Mächte der Geschichte. Das Talent wird erzogen von Überlieferungen, es entfaltet sich in der Lehre anderer Künstler, es sieht sich aufgenommen in einer Reihe und wird Glied einer Kette, es wird Angehöriger einer Schule. Sodann wirken soziale Kräfte. Denn das Talent lebt in und mit der Gesellschaft, es ist in gewisser Weise sogar ein Organ der Gesellschaft. Nicht seinem innersten Wesen, wohl aber seinen Arbeitsmöglichkeiten nach ist es abhängig von der sozialen Machtverteilung. Es muß den Ansprüchen der Herrschenden und Besitzenden gehorchen, es wird von der Gesellschaft gefördert oder liegt mit ihr im Streit, es wird gesellig gemacht oder einsam. Zum vierten ist das Talent den wirtschaftlichen Bedingungen der Zeit und Umwelt unterworfen. Das Wirtschaftliche gewinnt oft einen harten Einfluß, um so mehr als das Talent meistens „brotlose Künste“ treibt. Der wirtschaftliche Zwang verlockt es unausgesetzt zur Verleugnung seiner höheren Art. Es tritt an den Künstler die Frage heran, ob seine Tätigkeit ein nährender Beruf sein, und ob er dabei frei bleiben kann. Die Beantwortung dieser Frage ist nicht ohne Einfluß auf die Wahl des Stoffes und auf den Charakter der Form. Endlich wird das Talent determiniert von kulturellen Einflüssen. Es ist dem Religiösen ausgesetzt und berührt hier und dort die Wissenschaft, es nimmt teil an Bildungsbestrebungen und kann sogar den Moden nicht ausweichen. Auf die Naturkraft des Talents wirkt das Großstädtische und Provinzielle, es nimmt unwillkürlich etwas vom Tempo der Zeit an, sieht sich von der allgemeinen Kultur gefördert oder gehemmt, und muß entscheiden, ob es im Strudel der Begebenheit schaffen will oder abseits. Der Gestaltwandel des geistigen Lebens ist bis zu gewissen Graden immer auch der der Kunst.

Alle diese das Talent beeinflussenden Kräfte sind geschichtlich faßbar. Aber auch nur sie. Das heißt: das Sekundäre ist geschichtlich faßbar, nicht das Primäre, nicht die zeitlose Naturkraft, die von dem Drang — und darum von der Pflicht — getrieben wird, Gefühle in Formen zu verwandeln. Die determinierenden Kräfte geben der vom Talent geschaffenen Form Charakter und Färbung, sie haben entscheidenden Einfluß auf den Gestaltwandel der Form; doch sind sie nicht der Ursprung der Form, sie geben der Form nicht den Wert. Sie sind bestimmend für die Art des Gefühlsausdrucks, nicht aber für den Grad. Trotz aller Einflüsse bleibt das Talent eine geschichtslose, das heißt eine dem historischen Gestaltwandel im tiefsten nicht unterworfene Naturkraft. Woher es dann kommt, daß man in der Kunst nicht von Entwicklung im Sinne einer Zunahme oder Abnahme sprechen darf, und daß die Talente aller Zeiten und Länder miteinander verwandt sind.

Hier ist etwas unlösbares. Der einzige Träger des Gefühlsausdrucks ist das Talent; eine Geschichte des Talents aber kann es im tieferen Verstande nicht geben. Daraus ergibt sich folgerichtig, daß es letzten Endes eine Geschichte der Kunst nicht gibt. Und daraus folgt wiederum, daß die Aufgabe, wenn sie doch in Angriff genommen wird, zugleich sehr bescheiden und sehr kühn angefaßt werden muß. Wenn Geschichte der Kunst „Gestaltwandel des Gefühlsausdrucks“ ist, der Gefühlsausdruck aber wohl unendlichem Gestaltwandel unterworfen, im tiefsten Wesen aber immer wieder gleichartig ist, wenn es zwar nicht zwei Talente

CHR. WILHELM ECKERSBERG, AUSSICHT VON DEN ARKADEN DES COLOSSEUMS

auf der Welt gibt oder je gegeben hat, die sich völlig gleichen, aber auch nicht zwei Talente, die im letzten Grunde artverschieden sind, wenn jeder schöpferische Künstler das Elementare und Ewige, das ihn frappiert, nur mit Hilfe lebendigster Gegenwartsempfindung aussprechen kann und darum stets Neues schafft, das Neue aber nur sagt, um ewig Altes lebendig auszudrücken, so folgt daraus zweierlei: zum ersten folgt, daß das eigentlich Historische in der Erforschung der das Talent determinierenden Kräfte, nicht der determinierten Naturkraft selbst, also in der Erforschung des sekundär Wichtigen besteht; und zweitens folgt, daß in einer Geschichte der Kunst, die das Wesentliche, nämlich das Talent, nicht vernachlässigen will, entschieden gewertet werden muß, das heißt, daß über die Stärke des Talents, über seine Gefühlskraft und Realisationsfähigkeit Urteile abgegeben werden müssen. Damit wird dann aber das Wesentliche einer Kunstgeschichte der Wissenschaft entzogen: es wird der Intuition, der Persönlichkeit des Geschichtsschreibers ausgeliefert, und es kann endgültig nur insofern sein, als in der Persönlichkeit des Geschichtsschreibers Elemente des Endgültigen enthalten sind.

Gegen diese Einsicht sträuben sich viele. Sie möchten den Künstler an die zweite Stelle rücken, an die erste aber den Stil. Und den Stil möchten sie dann nach streng wissenschaftlichen Methoden behandeln. Die Unmöglichkeit, auf diesem Wege zum vollen Erfolg zu kommen wird deutlich, wenn man fragt: was ist Stil?

Ein Stil, von dem alle Künstler seiner Wirkungssphäre mehr oder weniger abhängig sind, als von der allgemein verständlichen Sprache einer Zeit, ist die Form eines Gemeinschaften regierenden Willens. Dieser Wille, dessen Quellengebiete weitverzweigt und zum großen Teil unterirdisch sind, hat stets einen bestimmten Ablauf. Und zwar ist es derselbe Ablauf, den jeder elementare Willensakt einer Gemeinschaft hat. Es tritt jeder Gemeinschaftswille zuerst gebunden und streng auf, um sich in der Folge freiheitlich aufzulösen, er bevorzugt zuerst Formen der Festigkeit und später Formen der Lockerheit. Wie diese gesetzmäßige Wandlung in der Kunst vor sich geht, das hat Heinrich Wölfflin bekanntlich sehr glücklich in Begriffspaare gebracht, indem er zeigt, wie sich stets aus dem Linearen das Malerische, aus dem Flächenhaften das Tiefenhafte, aus der geschlossenen Form die offene Form, aus der Vielheit die Einheit, aus der Klarheit die Unklarheit mit Notwendigkeit ergibt. Man kann von einem Gesetz sprechen, das nicht nur auf die Malerei, sondern

auf alle Künste, sogar auf das ganze geistige und soziale Leben anwendbar ist. Hier sieht man mit einem Blick, wie weit der Einfluß der Stilmetamorphosen auf die Kunst reicht. Selbst damit ist jedoch nicht bewiesen, daß der Stil in seinem gesetzmäßigen Ablauf die Kunstform erschafft und ihr den Wert gibt. Der Stil bestimmt sehr wesentlich den Charakter der Form, er kann ihr aber nicht den entscheidenden künstlerischen Gehalt geben. Der Künstler muß die Stilform, die er vorfindet, benutzen, er kann gar nichts anderes tun, er kann die Stilform nur weiterentwickeln. Wie der Dichter jedoch die Sprache, die ihm dargeboten wird, wohl benutzt und umbildet und ohne sie stumm bleiben müßte, wie sein Werk aber keineswegs eine Schöpfung dieser Sprache ist, sondern etwas anderes, dessen Wesentliches in jeder Sprache darstellbar wäre und das weit mehr ist als die besondere Sprachform, so ist auch in der bildenden Kunst der Stil keineswegs identisch mit der Kunst. Das Stilmerkmal wird leicht überschätzt, weil es historisch faßbar ist und weil der Historiker nach Faßbarem sucht. Der Stil ist jedoch zu großen Teilen ein Produkt der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Mächte; auch er ist etwas Sekundäres, er ist etwas halb Ethnographisches. Nimmt man das Wort Stil nur geistig, so kann man dafür Weltanschauung setzen. Solche Weltanschauungen aber sind Konventionen, denen sich die Kunst zwar nicht entziehen kann und auch gar nicht entziehen will, die mit dem tiefsten Schöpfungstrieb der Kunst jedoch wenig zu tun haben, denen die Kunst sogar erst das volle sinnliche Leben gibt.

Auch der Stil ist etwas Äußerliches, wenn auch in einem erhabenen Sinne. Es läßt sich Stilgeschichte schreiben, worin höchst wertvolle Aufschlüsse über den Gestaltwandel der Weltanschauungen und, damit zusammenhängend, über das Gesetz, wie jeder Kollektivwille derselben Lebenskurve folgt, gegeben werden. Doch hält man damit noch nicht eine Geschichte der Kunst in Händen. Es ist das Wort von der „Naturgeschichte der Kunst" geprägt worden, und als Ideal ist eine Geschichte der Sehformen, eine Kunstgeschichte ohne Namen gefordert worden. Arbeiten solcher Art sind sehr willkommen zu heißen als Beiträge zur Philosophie der Kunst und zur Völkerpsychologie; doch wird man sie nicht Kunstgeschichten nennen dürfen. Jede Kunstgeschichte muß notwendig den Künstler, das persönliche Talent in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen. Denn schließlich ist es ja wieder nur das Talent, das den Stil und seine Wandlungen wirklich macht. Eine Kunstgeschichte ohne Namen, das heißt ohne Träger der gestaltenden Kraft schreiben, das gleicht ein wenig dem Versuch, Essig und Öl aus Gurkensalat zu erzeugen. Um das Talent, ja um das einzelne Kunstwerk kommt man nicht herum. Dieses aber, obwohl Träger des Ganzen, hat selbst keine Geschichte. Das ist das Unlösbare der Aufgabe. Das Problem besteht darin, daß der Historiker einen zeitlichen Ablauf darstellen will, und daß dieser Ablauf sich zumeist in Kräften manifestiert, die an sich zeitlos sind. Das an keine Zeit Gebundene, das Ewige ist, wo es sichtbar wird, am besten geeignet, den Augenblick wirklich zu machen und ihm Dauer zu verleihen. Nur das dauernd Gültige ist immer wahrhaft neu; es überrascht, weil es das geheime Ahnen der nächsten Generation vorweg nimmt. Niemand empfindet soviel Gegenwart wie das unsterbliche Genie. Die freieste Kraft ist auch die gehorsamste, das Ewige ist das dauernd Aktuelle. Dieses meinte Manet, als er sagte, der Künstler müsse von seiner Zeit sein. Niemand war holländischer als Frans Hals und Rembrandt, niemand venetianischer als Tizian, niemand pariserischer als Manet, niemand preußischer als Menzel. Und ebenso ist es im Verhältnis zum Stil. Nichts ist mehr Renaissance als Lionardo, nichts barocker als Rubens. Es ist so, weil in den Werken der größten Talente am meisten Empfindung ausgedrückt ist, weil sie aber nur ausgedrückt werden kann, indem die Zeitspanne, die dem Talent gehört, indem das Leben der Umwelt, wohinein das Talent gesetzt ist, mit allen Sinnen ergriffen wird, weil das Talent zeitliches Material benutzt, um Ewiges zu sagen, und weil in diesem Schöpfungsakt das Zeitliche sein Wesen im tiefsten offenbart.

Aus diesen Ursachen darf, ja muß eine Geschichte der Kunst dem historisch Faßbaren folgen. Nur so ist Ordnung zu schaffen und ein Sinn zu ahnen. Im Mittelpunkt muß dennoch das Talent stehen. Der Künstler erst gibt die Substanz. Kunst ist letzten Endes nur das, was die Meister gemacht haben. Um jedoch festzustellen, wer in der neueren Kunst die Meister sind, gilt es zu werten, zu ur-

JOHN CONSTABLE, MALVERE HALL

teilen und sich allen Gefahren des Irrtums auszusetzen. Das Entscheidende ist wissenschaftlich nicht zu behandeln. Wir wissen nicht, wie das Talent entsteht, warum es in einer Epoche erscheint, in der andern sich versteckt, und wie die Natur es macht, wenn sie diese Sendboten eines unbewußten Gemeinschaftswillens (wenn man sich so bestimmt ausdrücken darf) ins Dasein schickt. Wenn wir einige der Bedingungen, unter denen das Talent gut gedeiht, erfahrungsmäßig kennen, so kennen wir doch nicht die Gezeiten des Weltgeschehens, die Ebbe und Flut der Jahrhunderte, die dunkeln Wege der Gefühlskraft, das An- und Abschwellen des Gestaltungstriebes und das Geheimnis, wie einzelne unter Millionen imstande sind, ihre Gefühle in Formen zu verwandeln, schwellend im Raum oder klingend in der Zeit, die die Kraft haben, die ursprünglichen Gefühle im Betrachter oder Hörer wieder zu erwecken. Auch wissen wir nur ganz ungefähr, in welcher Wechselwirkung die Künste zueinander stehen. Wir wissen in Wahrheit sehr wenig. Und das beste von dem, was wir wissen, können wir nicht sagen. Denn es ist fast unmöglich, über Kunst zu sprechen. Keiner vermag ein Bild, eine Plastik so zu beschreiben, daß der Leser das Kunstwerk vor Augen sieht und mit Händen zu greifen meint. Keiner kann den andern überreden, schön zu finden, was er selbst schön findet; keiner kann nur entfernt beweisen, warum das eine Kunstwerk besser sei als das andere. Mit Hilfe des Wortes können wir uns über das Wesentliche der Kunst nicht verständigen, und über die Geschichte der Kunst im tieferen Sinne ebensowenig. Und fühlen doch den Drang, zu ordnen, Übersicht zu schaffen, wenigstens in Analogien zu reden und die göttliche Wahrheit zwischen den Zeilen aufglänzen zu lassen. Das brauchen wir zu einem gläubigen Leben.

Auch hier wird der Drang als Pflicht genommen. Den Versuchen, eine Geschichte der neueren Malerei und Plastik zu geben, sei dieser Versuch angereiht. Das Unternehmen soll jedoch nicht begonnen werden, ohne deutlich auszusprechen, daß wir am sichersten schließlich wohl dort sein werden, wo der Boden am unsichersten ist: im Bereich des Gefühls, im Urteil bestimmten Künstlern, bestimmten Kunstwerken gegenüber, in der Verehrung für die Naturkraft des Talents, dort wo der Mensch mehr ahnend als bewußt erkennend dem Menschen und dem Menschlichen gegenübersteht.

THÉODORE ROUSSEAU, DIE GROSSE STRASSE. BLEISTIFTZEICHNUNG

HONORÉ DAUMIER, SCAPIN UND PIERROT

LONDON, TORRINGTONSQUARE

LONDONER EINDRÜCKE

VON

WOLFGANG HERRMANN

Kleinstädte, allenfalls noch Städte von mittlerer Größe können allein durch ihre Architektur Schönheit besitzen: durch die Art und Weise, wie architektonisch schöne oder auch nur hübsche oder altertümliche Häuser sich zu geschlossenen Straßenzügen und weiterhin zu einem geschlossenen Stadtbild zusammenschließen. Großstädte fordern mehr. Ihre Schönheit ist nicht mit ihrer schönen Bauart erschöpft. Eine Kleinstadt ist ein Kunstwerk: schön, aber ohne augenblickliches Leben. Man bewundert es, bleibt aber auch der betrachtende Bewunderer. Die Großstadt dagegen muß leben, vom augenblicklichen, modernen Leben durchflutet sein, und nichts stimmt trauriger als eine große, architektonisch schön gebaute Stadt, die sich bewahrt, wie ein Kunstwerk im Museum bewahrt wird. München ist sicher eine schöne Stadt, aber sie lebt nicht, ist fast tot. Leipzig ist ebenso sicher eine häßliche Stadt, aber sie ist lebendig, und dieses Leben versöhnt mit fast allen Häßlichkeiten.

Solch eine unerhört häßliche Stadt ist London. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, besitzt es in der City, die halb so groß wie ganz Berlin ist, kaum einen schön angelegten Straßenzug. Typisch für eine Londoner Straße ist, daß alles in wildem Chaos nebeneinander steht. Unmittelbar neben

einem ruhigen, breithingelagerten zweistöckigen alten Bankhaus im griechischen Tempelstil ragt die kahle Brandmauer eines vielstöckigen Hausungetüms empor, an dem alle historischen Stile in buntem Durcheinander vereinigt sind. Daneben ein engbrüstiges niedriges Mietshaus und ein riesiger moderner Geschäftspalast in weißem Sandstein mit protzigen Säulen und Skulpturenschmuck. Hoch und niedrig, breit und schmal, einfach und überladen, hell und dunkel, Pseudogotik, Renaissance und Barock, moderner und alter Klassizismus — das alles drängt sich in diesen Straßen zusammen. Nur in Fieberphantasien glaubt man ähnliches gesehen zu haben. Und diese unruhige und — für sich betrachtet — unendlich häßliche Straßenwand ist übersät mit einer Fülle ebenso häßlicher Reklame, die das Ganze noch unruhiger, noch uneinheitlicher macht.

Aber diese Straßenschluchten sind nur die Kanäle für einen Strom von Wagen — hunderten von roten Omnibussen, Lastkraftwagen, Privatautos, Taxen, Pferdefuhrzeugen! Ohne Unter-

LONDON, DEVONSHIRE HOUSE. PICCADILLYSTREET

brechung eilt diese Wagenkette vorwärts, an Zahl weit mehr als bei uns, vor allem aber viel beweglicher, viel eilender. Jeder ist — wie in allem in England — auf sich angewiesen und hat nur die eine Verpflichtung, vorwärts zu kommen. Wie er das tut, ist ihm überlassen. Es gibt kaum ein Verbot. Das verstärkt den Eindruck des Zieles und der ewigen Bewegung. Bei uns scheint dagegen der so viel schwächere Verkehr nur den Ehrgeiz zu haben, von einem Schupo zum andern zu gelangen. Diese Stadt arbeitet ständig. Unter der Straße ein Labyrinth von Untergrundbahnen, Verbindungsgängen, Lifts, fahrenden Treppen. Ein gleicher Strom von Menschen, wie der der Wagen zu beiden Seiten, ein Kaufhaus neben dem andern im Geschäftsviertel, Banken aller Länder im Bankviertel, Reklamefahnen und Schilder machen das Bild noch bewegter. Dazwischen Eisengerüste mit ständig arbeitenden Kranen und halbfertige Geschäftspaläste. Diese ununterbrochene Bewegung, diese ungeheure Vitalität Londons läßt alle Häßlichkeiten vergessen. Erst spät in der Nacht kommt sie zur Ruhe. Dann oder am Weekend, wenn alles stillsteht, bemerkt man erst ihre architektonische Trostlosigkeit.

Selbstverständlich gibt es auch einige großzügig angelegte Straßenzüge: die Whitehall, die auf den schönen Trafalgar-Square führt und die Regentstreet mit einheitlicher Gesimshöhe. Aber sie sind nur klein an Zahl und daher für London bei weitem nicht so typisch wie für Paris. Auffallend, wie gering der Sinn für Zusammenhang des Stadtganzen ist: St. Paul bleibt im engen Straßengewirr unwirksam, den Buckinghampalast verdeckt ein Denkmalungetüm, das Britische Museum, das schönste Gebäude Londons und würdig, die Hauptstraße dieser Weltstadt abzuschließen, ist nur nach langem Kartenstudium zu entdecken.

Dies London ist aber — wie ganz England — reich an Gegensätzen. Unmittelbar neben diesen vom Tempo der Arbeit erfüllten Straßen plötzlich ein ruhiger grüner Square, von einfachen, zurückhaltenden Wohnhäusern umgeben. Innerhalb eines ausgesprochenen Geschäftsviertels eine vornehme Wohngegend. Einige Minuten von der Fleetstreet (Zeitungsviertel) entfernt wird inmitten eines ruhigen Parkes Tennis und Golf gespielt. In unmittelbarer Nähe des Piccadillycircus eine von Italienern bewohnte Straße, die eher an Venedig als an London denken läßt. Dicht neben dem Bankviertel werden auf der Themse an der Londonbridge Waren aus den Schiffen in die Speicher umgeladen. Hier spürt man die Hauptstadt des britischen Empire.

Diese Gegensätzlichkeit geht weiter: Im Bankviertel sieht man fast nur Männer auf der Straße, in der Geschäftsgegend zum Shopping nur Damen. Und die gleichen Männer, die den Tag über in dieser lärmerfüllten und nur der Arbeit dienenden Stadt leben, finden am Schluß ihrer Arbeitszeit Erholung in den ruhigen und schönen Straßen ihrer Wohnhäuser. Die Woche über arbeiten sie in dieser häßlichen überfüllten Stadt, meistens in engen dunklen Bureaus und denken nur an ihr Business, am Weekend aber führen sie ein davon gänzlich verschiedenes Leben. Zwei Tage bringen sie auf dem River zu, dessen natürliche Schönheit scheinbar so gar nichts mit der Riesenstadt zu tun hat. Den gartenähnlichen Charakter ihres Landes haben sie sich in nächster Nähe Londons, zum Beispiel im Kew-Garden, erhalten. Der grüne Rasen des Hydepark und die Fleetstreet sind die denkbar größten Gegensätze, die in der gleichen Stärke nur noch zu spüren sind, wenn auf der breiten, von Automobilen ununterbrochen befahrenen Mall täglich gegen Mittag ein mittelalterlich aufgeputzter Reiterzug entlangzieht, — die königliche horseguard!

Vieles davon verdankt der Engländer seinem Konservatismus. Ihm verdankt er auch, daß die Hälfte der inneren Stadt aus alten zweistöckigen und zweiachsigen Häusern besteht, die einzureißen keine großen Kosten erfordert. So kann London heute fast neu aufgebaut werden. Morgen schon wird es kaum wiederzuerkennen sein. Überall — in der Piccadilly, Oxford, Fleetstreet, dem Strand — werden Neubauten aufgeführt. Die Regentstreet ist eine völlig neue Straße geworden.

Man wünschte, in Berlin könnte das gleiche der Fall sein. Es würde eine große und schöne Aufgabe für unsere Architekten bedeuten. London aber ahnt nichts von den Dingen, die uns bewegen und führt seine Bauten in einer Stilart auf, die wir schon seit Jahrzehnten verachten gelernt haben.

Das ist die Kehrseite dieser Riesenstadt. So stark und unmittelbar das Leben und die Bewegung in ihr ist, ebenso weit entfernt ist London von allen geistigen modernen Fragen und Problemen, die wir zu lösen versuchen. Ja, die Engländer

LONDON, OXFORD STREET

scheinen sie bewußt abzulehnen. Alles eigentlich Moderne erscheint ihnen als snobistisch.

Diese sterile Seite ihres Konservatismus zeigt sich in allem, nicht nur in der Architektur. (Die Tubestationstreppen sind die einzigen mir begegneten modernen Lösungen eines architektonischen Problems.) Die Geschäfte — weitaus spezialisierter als bei uns — besitzen eine Auswahl hochwertiger Waren, die wir nicht kennen. In der New-Bondstreet, einer schmalen, unansehnlichen Straße, liegt ein elegantes Geschäft von internationalem Ruf neben dem andern, — die Auslagen all dieser Geschäfte aber sind von einer Geschmacklosigkeit, daß man in Berlin kaum in den Laden einzutreten wagen würde. Die Lichtreklame ist unzweckmäßig und deshalb mit der von Berlin nicht vergleichbar. Ein modernes Bild wie den Kurfürstendamm oder den Platz um die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche bei Nacht gibt es in London nicht.

Schlechtes und Gutes verdankt der Engländer seinem Konservativismus. An allem hält er fest, mag von anderer Seite etwas Besseres gefunden

LONDON, VERKEHRSLEBEN IM STRAND

sein oder nicht. Bei seinem ausgesprochenen Sinn für das Praktische ist er oft als erster zu fast endgültigen Lösungen gekommen, die diesen Konservatismus rechtfertigen. Charakteristisch dafür, daß Stühle, wie überhaupt Einrichtungsgegenstände, die es vor Jahrzehnten in London zu kaufen gab, auch heute noch in der gleichen Ausführung hergestellt werden. So erfand London als erster einen praktischen, beweglichen Omnibustyp, den Berlin zum Muster nahm und seitdem ständig zu vervollkommnen sucht. London hält an diesem einmal gefundenen Typus fest und wird ihn noch nach Jahrzehnten gebrauchen.

Trotzdem weist der Londoner in vielem wiederum den Weg. Sein Geschäftshaus ist — falls neuerbaut — ein riesiger protziger Renaissancepalast, seine Wohnung aber ein unansehnliches, zurückhaltendes Einzelhaus. Das Bank- oder Warenhaus soll möglichst stark von dem seines Nachbarkonkurrenten verschieden sein, die Wohnhäuser dagegen gleichen ganze Straßen und Stadtviertel entlang eins dem andern. Den Reichtum und die Solidität seines Geschäfts soll ein reicher und aus festem Material erbauter Palast verkörpern, sein persönlicher Wohlstand, seine Individualität tritt in seinem Wohnhaus überhaupt nicht in Erscheinung. In Deutschland ist von allem eher das Gegenteil der Fall. So hat London das Typenhaus schon seit Jahrzehnten in weitestem Umfange durchgeführt. Trotzdem ist es nicht die moderne Forderung nach Sparsamkeit, die den Engländer dahin geführt hat, — noch heute baut er seine Typenhäuser aus dem gleichen Ziegelmaterial und in dem gleichen „Stil“ wie vor Jahrzehnten und Jahrhunderten. Eher mag die von Generationen ererbte Vorliebe für die innere Ausgestaltung seines Hauses der Grund sein. Oder

ist die alte Wohnkultur umgekehrt der Grund für seine Verachtung alles Persönlichen an dem Äußeren seines Wohnhauses? Beides mag in Wechselbeziehung stehen.

Diese Fülle von Kleinhäusern verursacht die Riesenausdehnung Londons. Tägliche Entfernungen von einer Stunde sind nichts Seltenes. Ja, im Sommer wohnt der wohlhabende Londoner noch weiter draußen in den schönen Orten an der Themse. Die moderne Tendenz, die Großstadt aufs Land „hinauszutragen“, ist hier beinahe schon zur Wirklichkeit geworden.

Eine Stadt der Arbeit ist London, weit stärker als Paris und selbst als Berlin. Ein müßiges Sichausruhen, ein leichtes Dahinleben während der Werktage gibt es fast nicht. Bezeichnend dafür, daß London keine Kaffeehäuser besitzt. Es ist die sachlichste Stadt Europas. So sachlich, daß selbst die Ruhepausen mit den Körper stärkenden sportlichen Veranstaltungen ausgefüllt werden.

Diese Stadt ist in vielem ein Erlebnis. Sie ist Warnung und Vorbild zugleich. Häßlich, aber voller Leben, von allem Geistigen entfernt, allem Praktischen aber nahe, jung und uralt zugleich.

BLICK VOM ÖLBERG AUF JERUSALEM

JERUSALEM, OMAR-MOSCHEE

AUS DEM TAGEBUCH EINER MITTELMEERFAHRT

IM FRÜHLING 1926

VON

EMIL WALDMANN

II

An Bord des Norddeutschen Lloyd-Dampfers Lützow

Jerusalem

Im Gegensatz zu Konstantinopel, in dessen Volksleben der Orient verboten ist und Europa einstweilen noch wie eine immer wieder schadhaft werdende Übermalung wirkt, macht die schöne Bergstadt Jerusalem einen durchaus morgenländischen Eindruck. Englische Besatzung fällt als beinahe unsichtbar nicht auf. Araber und Neger, Levantiner und Armenier, Syrer und Abessinier, Griechen und Juden und noch alle möglichen Völker laufen durcheinander. Das Bergland Juda ist schön, an der Küste fruchtbar, in den Bergen steinig, die Weinberge sehen aus wie Kartoffelfelder und die Landschaft nach dem toten Meere zu urweltmäßig öde, wie wohl alter Meeresboden aussieht.

Daß die Kirche des heiligen Grabes, die außer der Grabesstätte auch den Felsen Golgatha in sich birgt, kein einheitliches architektonisches Ganzes darstellt, ist nach ihrer Geschichte selbstverständlich. Jahrhunderte haben daran herumgebaut. Weder von der frühbyzantinischen Rundkirche

und der fünfschiffigen Basilika, noch von den Bauten unter Heraklius sowie den durch den Perserbrand unter Cosroes II. nötig gewordenen Neubauten findet sich irgend etwas. Die ältesten, heute sichtbaren Teile stammen aus der Kreuzfahrerzeit, spätromanisch mit starkem arabischen Einschlag. Über den beiden Spitzbogentoren drastische normannische Passionsreliefs am Türsturz. Die Kreuzfahrerbasilika ward im achtzehnten Jahrhundert durch Griechen und Armenier umgestaltet. Ins Mittelschiff setzten sie einen hohen kuppelgeschmückten Rundbau auf sehr schmaler Basis. Die Achsen bewegen sich ebenso hin und her und gegeneinander, wie die Angehörigen der fünf verschiedenen, natürlich miteinander verfeindeten christlichen Sekten, die jahrzehntelang um den Besitz einer halben Treppe, eines Säulenstumpfes oder einer silbernen Kirchenlampe streiten. Von der Decke der Kirche fällt der Putz herunter. Den Armeniern gehört die Decke, aber der Fußboden gehört den Griechisch-Katholischen, und die erlauben den Armeniern nicht, die Decke restaurieren zu lassen; dazu müßten sie das Äußere der Kuppel betreten, und diese Außenschale (die innere nicht) gehört wieder den Griechisch-Katholischen. Als vor einiger Zeit ein neu angestellter armenischer Tempeldiener über die (unsichtbare) Grenzlinie zwischen dem armenischen und dem orthodoxen Areal des Tempelfußbodens hinaus fegte, hat ihn der Orthodoxe kurzerhand niedergestochen. Im Tempel.

Da die christliche Kirche oder die christlichen Kirchen, deren Bekenntnisverschiedenheiten nur ein paar Theologen vertraut sind, so wenig Ehrfurcht vor den historischen Stätten bewiesen, ist es ein Glück, daß eine der ehrwürdigsten Stellen in Jerusalem, da wo Herodes und Salomos Tempel stand, auch dem Islam heilig ist: von diesem Felsen ritt Mohammed auf seinem Wunderpferde Bulak in den Himmel. Die Erinnerungsstätte an dieses Wunder, die Aksa-Moschee, enthält heute noch unversehrte Teile der justinianischen Kirche, der Islam hat sie nicht zerstört, sondern nur benutzt. Und der große eingefriedete Platz, wo die drei Moscheen stehen, „Haram-el-Scherif“ atmet Größe und Frieden. In der Mitte, über Mohammeds Himmelfahrtsfelsen, an der Stelle des alten Salomonischen Tempels vielleicht, ragt, mit seiner Kuppel das Stadtbild beherrschend, der Felsendom auf, eine der schönsten mohammedanischen Kirchen überhaupt, innen von mystischer Pracht, nicht raumhell wie die Hagia Sofia, sondern geheimnisvoll wie die Markuskirche. An den Seiten des Platzes, außer dem zierlichen Kettendom, begleiten die Brunnenhäuser und kuppelgekrönten Grabbauten und die Koranschulen die Architektur des Haupthauses taktvoll

VOR DEN MAUERN JERUSALEMS

und würdig. Auch dieser Felsendom ist, wie die christliche Grabeskirche, in den verschiedensten Bauperioden entstanden, das siebente und das zwölfte Jahrhundert haben daran gebaut und der herrliche blaugrüne Fliesenschmuck stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert. Aber die Wirkung ist architektonisch durchaus einheitlich, so wie der Glaube und die Lehre; nichts stört.

Die Juden betreten diesen Ort nicht, aus Scheu, sie könnten unwissentlich eine heilige Davidstätte mit den Füßen anrühren. Ihre Stelle ist die Klagemauer an den Außenwänden dieses Areals, tief unten an den Substruktionen. Hier schlagen sich strenggläubige Juden an den Steinen betend die Stirnen wund, aus Jammer über den Untergang Zions. Auf dem Berge Horeb aber, von wo Moses brechenden Auges das verheißene Land sah, haben auch die modernen zionistischen Juden keine Kapelle gebaut, sondern die ehrwürdige Landschaft geschont. Die Bebauung dieser Landschaft blieb den Christen vorbehalten. An allen ehrwürdigen Stätten haben sie moderne Prunkkirchen erbaut, deren riesige Türme weit ins Land drohen, auf Golgatha, in Gethsemane, vor dem Davidstore, überall, riesige Komplexe mit modernen Banalitäten, und in der Stadt selbst, gegenüber der Grabeskirche, steht die protestantische Erlöserkirche. Romanischer Stil. Die Ehrfurcht vor einer ganz großen, aus Geschichte wieder zum Mythos gewordenen Vergangenheit war der bauwütigen Generation um 1900 abhanden gekommen. Sonst hätte man dieses Land geschont.

PANORAMA VON KAIRO

Kairo

Generationen und aber Generationen von Ägyptenfahrern haben vom großen Sphinx bei den Pyramiden von Gizeh nur Kopf und Hals und ein Stück der Brust mit den Spuren eines Götterbildes davor gesehen. Die Heutigen aber sehen den ganzen Sphinx, man hat ihn ausgegraben, bis der Felsgrund freilag. Vielfach hat man bedauert, daß dieses Riesenhaupt nun nicht mehr wie ein Ge-

SPHINX BEI DEN PYRAMIDEN VON GIZEH

spenst aus dem ewigen Wüstensande auftaucht, und vielleicht wirkte das tolle Gesicht, durch Napoleons Kanonenkugelnarbe so ins Rätselhafte entstellt, einst grausiger und geheimnisvoller als heute. Mächtiger aber kann es nicht gewirkt haben. Man sieht dies „Tier“ jetzt ganz, in voller Länge, wie es aufliegt auf dem Felsen, von dem sein Leib ein Teil ist. Mit seinen riesigen, endlosen Tatzen, die es gerade vor sich hinstreckt, mit seinen Flanken und dem Löwenschweif, mit den Teilen, wo man der rohbehauenen Felsmasse künstlich durch gemauerte Steine nachhalf, sieht man es von oben, und darüber steigt dann wie ein Berggipfel das Haupt mit der breiten Königsbinde auf, so groß, daß selbst die nur tausend Meter entfernte große Pyramide von dieser Stelle nicht mehr so riesig wirkt; wir nehmen ja instinktiv unsere Vorstellung von Größe immer vom Gefühl des eigenen Körpers her. Organische Form schlägt selbst die Pyramiden.

Früher glaubte man, der ganze Sphinx habe sich einstmals über das Niveau der Wüste erhoben. Diese Meinung trog. Der Sphinx lag immer unter der Erde, tief eingebettet in Felswände, beinahe wie in einem Grabe, wie aus der Tiefe auftauchend. Der Sphinx lag genau so tief, wie der früher von ihm getrennte, ursprünglich aber mit ihm verbundene Felsentempel, der seinen Namen trägt. Man hat auch hier gegraben und den Verbindungsweg zwischen dem Tempel und ihm freigelegt. Von der Tempelecke führt, an der rechten Flanke des Sphinx entlang, an der Felsmauer ein langsam steigender gepflasterter Gang hin, biegt hinter ihm rechtwinklig um, führt, immer steigend, an ihrer linken Flanke entlang, biegt abermals um und mündet auf einem gepflasterten Platz, seinem Gesicht gegenüber, da, wo ein Altar steht, vor seinen Pranken. Das war der Prozessionsweg, den die Priester wandelten, wenn sie ihre Opfer brachten, dreimal im rechten Winkel darum herum; wie der Prozessionsweg am Parthenon. So dauerte die Prozession länger und wurde immer feierlicher,

bis man dann plötzlich dem Menschenantlitz in die Augen sah. Ein sehr großer, echt priesterhafter Gedanke. Daß für diesen Zweck zwischen Tempel und Sphinxterrasse an einer Stelle der Fels durchgeschlagen werden mußte, um an dem Punkt, wo Tempelareal und Sphinxareal sich scheiden, unter einer Felsenbrücke durchmarschieren zu können, machte diesen Sklavenhaltern nichts aus. Arbeitskräfte waren da. Wer die Pyramiden auftürmt, wird auch mit einem kurzen Felsentunnel fertig.

Es ist durch den jetzt hergestellten architektonischen Zusammenhang mit dem Sphinxtempel mehr als nur wahrscheinlich geworden, daß der Sphinx ein Idealbild des Pyramidenbauers Chef-ren war. Der Löwenleib symbolisierte die Stärke, der Kopf war idealisiertes Bildnis. Solche zur Anschauung gewordene Erkenntnis ist wohl eine kleine Einbuße an Wüstenromantik wert.

Von der anderen Sensation Ägyptens, von Tut-ench-Amun, der vor zwei Jahren so modern war, ist es etwas stiller geworden. Jetzt ist im Museum neben den Räumen, in denen das Wesentlichste des Grabschatzes aufbewahrt ist, der dritte Sarg, der die Mumie Tut-ench-Amuns enthielt, aufgestellt, und was man da sieht, ist nun allerdings einzig in seiner Art: ein Sarkophag in Mumienform, also etwas überlebensgroß, aus purem, $2^1/_2$ Millimeter dickem Golde, 400 Kilo schwer, der Oberteil als Porträt gebildet und das Ganze über und über mit Halbedelsteinen geschmückt, Lapislazuli und Türkisen, Achate und Carneole, nichts emailliert, sondern alles in geschnittenen, abgepaßten Stücken in das gehämmerte Gold eingelegt und an den freien Teilen mit bildlichen Darstellungen graviert. Das Ganze wunderbar erhalten, kein Loch, kein Bruch, selbst der angesetzte Spitzbart, aus Schwefelsilber und Gold, vollkommen intakt. Dergleichen gab es bisher nicht, und man kann sich nun halbwegs vorstellen, wie goldene Plastik im Altertum aussah und wie man das, wenigstens technisch, machte. Die Goldelfenbeinbilder in Olympia und im Parthenon zu Athen, durch die Phidias so berühmt war, brauchen gar nicht so steif und gar so hieratisch gewirkt zu haben, wie die Rekonstruktionen sie immer darstellen. Gold war kaum weniger bildsam als Bronze; wenn die Ägypter Goldplatten von $2^1/_2$ Millimeter Dicke walzen konnten, werden die Griechen, denen seit dem siebenten vorchristlichen Jahrhundert Ägypten imposant in den Gesichtskreis getreten war, es auch gekonnt haben. Ägyptische Goldporträts wirken als Plastik nicht leer. Das Gesicht ist nicht schlechter als die steinernen Bildnisse der Zeit, etwas unbewegt in der Modellierung, in den Hauptformen eindringlich betont, im allgemeinen summarisch und mit dem ins Weite starrenden Blick.

Man würde der Bedeutung des ganzen Tut-ench-Amuns-Fundes nicht gerecht, wollte man ihn ausschließlich von dem Standpunkt aus werten, ob Meisterwerke ägyptischer Plastik in ihm enthalten seien oder nicht. Solche hat die Zeit, das heißt also die Zeit um 1350 vor Christus, nur sehr wenige geschaffen. Dinge von dieser letzten Großartigkeit, wie sie den „Schreiber“ im Louvre und den „Dorfschulzen“ in Kairo, den Obergärtner „Perherno-fret“ in Berlin und den Prinzen „Hem-on“ in Hildesheim auszeichnen, darf man in der Tut-ench-Amun-Periode nicht erwarten. Die vielleicht nur sechs Jahre währende Regierungszeit des ganz jung gestorbenen Königs fiel in eine für die Großkunst unfruchtbare Zwischenepoche. Der junge König mußte, auf Geheiß der Priester von Theben, Reaktion machen gegen alle Reformen, die sein Schwiegervater, der Ketzerkönig Echnaton (Amenophis IV.) von Tell-el-Amarna, eingeführt hat. Auch die Armana-Kunst, dieser uns so modern anmutende Stil eines nervösen und impressionistischen Realismus, wurde verpönt. So ward das Neue, diese neue Lebendigkeit des Amarna-Stils, die tatsächlich wohl eine Schwächung der altägyptischen Monumentalität bedeutete, schnell wieder verschüttet und der große Stil der Tradition kam noch nicht alsbald wieder zutage. Die Kunst war unsicher geworden und so ist es kein Wunder, wenn die Plastik am meisten Schaden erlitt. Was aber dem Tut-ench-Amun-Funde seine einzigartige Bedeutung verleiht, ist, abgesehen von der Tatsache, daß man hier wirklich einmal ein ganzes, von Plünderern kaum geschädigtes Königsgrab vor sich hat, der ungeheure Reichtum an allereledelstem Kunstgewerbe, in kostbarstem Material und feinster Arbeit. Der Geschmack und der Dekorationsstil ganz rein, mit nur wenigen kretisch-mykenischen Elementen durchsetzt, Technik und Können allerersten Ranges. In dieser Hinsicht läßt sich der Grabfund nur mit dem goldenen Schatz vergleichen, den Schliemann aus den Steingräbern in Mykenae hob. Die mykenischen Dolch-

klingen mit den Löwenjagden und die Goldbecher mit dem Stierfang sind als Kunst vielleicht noch bedeutender als die Goldstatue Tutench-Amuns. Aber als Ganzes ist dieser thebanische Königsgrabfund tatsächlich nicht weniger wertvoll, als der goldene Reichtum, den Schliemann für den Grabschatz Agamemnons und der Atriden hielt.

DER FREIGELEGTE SPHINX BEI DEN PYRAMIDEN VON GIZEH

BERNT NOTKE, ST. JÜRGENGRUPPE. 1489. ÜBERLEBENSGROSS
STOCKHOLM

VON LÜBECKISCHER KUNST

ZUR SIEBENHUNDERTJAHRFEIER DER LÜBISCHEN REICHSFREIHEIT

VON

THEODOR DEMMLER

Von Jahrhundertfeiern zu sprechen ist in diesen Blättern nur dann ein Anlaß, wenn sie einen dauernden Gewinn für die Kunst gebracht haben. Das ist Carl Georg Heise im Lübecker Jubeljahr 1926 gelungen. Zwei Ausstellungen, beide von begrenztem Umfang, zeigten von ganz verschiedenen Seiten her Kunst und Künstler Lübeckischer Herkunft: ihre Wurzel im Heimatboden gab den Anlaß, sie zu zeigen, ihre Wirkung ins Weite, ihr Beitrag zur gesamt-deutschen Kultur den Maßstab für ihren Wert. Von der Nazarenerschau im Behnhaus, um den Lübecker Friedrich Overbeck als Mittelpunkt, soll hier nicht die Rede sein. Die Ausstellung mittelalterlicher Kunst, vor allem lübischer Skulptur, in der Katharinenkirche, verdient schon darum einen Hinweis, weil der ihr zu Grund liegende Gedanke auch für die Zukunft fruchtbar zu werden bestimmt ist. Lübeck gehört zu den glücklichen Städten, deren geschichtliche Eigenart schon in der Architektur seiner Kirchen und vieler Häuser zu jeden Besucher spricht. Das Innere der Marienkirche

BERNT NOTKE, ST. JÜRGENGRUPPE. VON LINKS

STOCKHOLM

und auch des Domes birgt noch einen Schatz heimischer Denkmäler aus allen Epochen, der uns die Verarmung anderer Stadtkirchen erst ganz zum Bewußtsein bringt. Dazu kommt seit Jahren schon das Museum im Annenkloster, eines der reichsten und sicherlich das schönste und stimmungsvollste Museum deutscher Stadtkultur. Diese Eindrücke festlich zu steigern, war nicht leicht; es gelang, weil Lübeck immer auch als Kunststadt exportiert hat und weil es Heise verstand, unter den weit um die Ostsee verstreuten Werken heimischer Meister das Größte, das Außerordentliche heranzuholen.

Bernt Notkes S. Jürgengruppe in Stockholm ist das Ereignis der Lübecker Ausstellung, ist ein Wahrzeichen deutscher Kunst, das erst jetzt bei uns recht beachtet werden wird. Man kannte den seltsamen Reiter aus Abbildungen in manchen Bilderheften der letzten Jahre; zuletzt war es Pinder, der in seiner „Deutschen Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts“ begeisterte Worte für die Einzigartigkeit des Werkes fand; er hat es das nordische Gegenstück zum Colleoni genannt. Wenn er freilich gerade durch die „Energie der Bewegung“ an das italienische Reiterdenkmal sich erinnert fühlt — das ziemlich zur gleichen Zeit, in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entstand —, so darf man dahinter wohl ein Fragezeichen setzen. Die phantastische Märchenwelt mit ihrer wuchernden Formenfülle, in die uns der Lübecker Meister versetzt, hat auch die Darstellung des Vorganges selbst bestimmt: der Reiter schaut nicht auf den Drachen, er blickt weit offenen Auges, versonnen, fast träumend in die Weite (genau wie Riemenschneiders S. Georg im Berliner Museum), und so straff er sich in den Bügeln aufrichtet, — daß das Schwert im hocherhobenen Arm im nächsten Augenblick krachend niedersausen wird, diese dramatische Spannung wird vor dem Anblick der Gruppe selbst wohl bei keinem Betrachter ausgelöst. Nicht ein Kampf, ein Wunder begibt sich vor unserem Auge. Daß die epische Ausmalung all der

CLAUS BERG, APOSTEL. NACH 1530

GÜSTROW, DOM

Einzelheiten — der Drachenleib mit seinen Elchgeweihen, die Fülle des Turnierschmucks bei Roß und Reiter — nicht verwirrend wirken, sondern zu mächtigen Gegensätzen sich ballen, darin zeigt sich die künstlerische Größe des Schnitzers. Er hat ein starkes Gefühl für das Organische und aus dem verschlungenen Liniengefüge, in dem der Zeitgeschmack schwelgt, gestaltet er lebendige Eindrücke von visionärer Kraft, die mit dem Auge, zugleich freilich mit dem Gefühl aufgenommen sein wollen. Merkwürdig, an diesem nordischen Siegesdenkmal, das so unendlich weit von allem sich entfernt, was der italienisch erzogene Geschmack als schön und schaubar empfindet, finden sich Teile, die fast auf südliche Eindrücke des Künstlers deuten könnten. Der Totenkopf, der wohl mit den Opfern des Untiers in Zusammenhang zu bringen ist, die man am Boden erblickt — seine ursprüngliche Stelle am Monument ist nicht mehr festzustellen —, er wirkt nicht bloß erschütternd in seiner Realistik, er verrät auch ein ganz erstaunliches Gefühl für die Ausdrucksgewalt schlichtester Umrißlinien und Flächen, die aus der Anschauung des Körpers und seinen Funktionen gewonnen sind.

Die S. Jürgengruppe gehört zu den Werken, die unsere Anschauung von deutscher Kunst erweitern. Sie steht in Lübeck nicht im Original, sondern in einem Gipsabguß, der geeignet ist, manches Vorurteil zum Schweigen zu bringen, das sich gegen diese Art der Nachbildung im Laufe der Zeit gebildet hat. Keine Erinnerung an überfüllte Gipsmuseen mit ihrer toten kalkigen Farbe regt sich hier; das Werk steht frei in der herrlichen hohen Katharinenkirche, einem idealen Ausstellungsraum; es trägt sein altes Farbenkleid, das in vollkommener Weise nachgebildet erscheint; und so kann diese Skulptur, die ja von Anfang an nicht durch den Charakter des Holzmaterials, sondern durch die Bemalung zu wirken bestimmt war, auch als Kopie einen reinen, künstlerisch überwältigenden Eindruck auslösen.

Die Überraschungen, die die Ausstellung bot, waren damit nicht erschöpft. Auch Claus Bergs Apostel, von denen sechs im Original aus Güstrow herübergebracht worden waren, sind weit mehr als originelle „Beispiele" jener barock anmutenden, gotisch fundierten Stilepoche von 1530, von der es in Süddeutschland und Österreich so erstaunliche Zeugen gibt. Beim Anblick in der Nähe, in dem flutenden hoch einfallenden Licht dieses Kirchenraumes, kam die Eigenart, die Feinfühligkeit des bizarren Künstlers köstlich zur Wirkung. Landsknechte und Mönchsgestalten, gleich ferne dem vergeistigten Apostelt ypus aus Dürers Spätzeit, wie der körperlichen Heroisierung italienischer Zeitgenossen; derb und oft gespreizt im Ausdruck, aber von einer Wucht und Einheitlichkeit des Wurfes, die vielleicht in manchen Holzschnitten der Zeit, aber ganz selten in der Plastik erreicht worden ist. Berg behandelt das Eichenholz mit einer souveränen Meisterschaft; unter den Virtuosen am Niederrhein wüßte ich keinen, der ihm in der Erfindungsgabe, in der Drastik, in der schlagenden Kürze des Ausdrucks gleichkommt. Man mag ihn laut und äußerlich finden, aber niemand wird sich dem Eindruck entziehen, daß hier Absicht und Ausführung sich in vollendeter Weise decken, und daß diese Gestalten bei aller scheinbaren Willkür ihrer Einkleidung zu dem Lebendigsten zählen, was aus jener Zeit auf uns gekommen ist.

Kein Zweifel, daß Claus Berg mit den Güstrower Aposteln in das Bild, das man sich sonst von der spezifisch lübeckischen Kunst macht, einen neuen Zug hereinbringt. Eine stille, schlichte, ein wenig herbe, zurückhaltende Art ist sonst bei allem Unterschied der Zeit und des Temperaments den besten Meistern gemeinsam, die auf diesem Boden gewachsen sind. Das entzückende Steinbild der sogenannten Darssow-Madonna in der Marienkirche (um 1430), viel abgebildet und gepriesen, verkörpert ihren Typus am reinsten. Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß gerade in diesem Jubiläumsjahr in der nächsten Umgebung der Stadt noch drei schöne Steinstatuen zutage gekommen sind, bei denen die liebenswerten Eigenschaften des Darssowmeisters noch nicht voll entwickelt, aber in der Anlage vorhanden sind; von ihnen mag wenigstens die in ihrer Zartheit ungemein frische und reizvolle Madonna noch hier genannt werden. Sie verdient, Allgemeinbesitz zu werden: wir spüren die Hand eines Künstlers, der nicht einen Typus nachschreibt, sondern aus eigener Empfindung schöpft und der ebendarum zu einer Gestalt gelangte, in der wir über die Jahrhunderte weg das

BERNT NOTKE, TOTENKOPF VON DER ST. JÜRGENGRUPPE

STOCKHOLM

Besondere lübeckischer Art und das Allgemeine deutscher Frauenanmut als unser Eigentum begrüßen.

Von den literarischen Gaben, die in diesem Jahr Lübecks Kunst und Geschichte neu beleben, erhebt sich das meiste über den Wert bloßer Gelegenheitsschriften. In einer „Geschichte der freien und Hansastadt Lübeck", die von mehreren Autoren zusammengestellt und für weite Kreise bestimmt ist, gibt Karl Schaefer, unter dem das heutige Annenmuseum seine vorbildliche Gestalt gewann, eine angenehm lesbare „Geschichte der bildenden Kunst in Lübeck", die in einzelnen Zuschreibungen heute überholt, als Ganzes eine sehr willkommene Zusammenfassung des weit verstreuten Materials ist. Noch mehr ins Einzelne gehen Rudolf Strucks „Materialien zur lübeckischen Kunstgeschichte", unentbehrlich für den wissenschaftlich Forschenden, aber naturgemäß an einen kleineren Kreis sich wendend. Die Leser dieser

CLAUS BERG, APOSTEL. NACH 1530
GÜSTROW, DOM

Zeitschrift werden am liebsten zu dem Heft „Lübecker Plastik" greifen, das Carl Georg Heise für die „Kunstbücher deutscher Landschaften" (Verlag Friedrich Cohen in Bonn) zusammengestellt und mit einer kurzen, aber trefflich abwägenden und sicher charakterisierenden Einleitung versehen hat. Für die vielen, die heute im alten Kunstwerk nicht so sehr der historische Zusammenhang als die Wirkung auf unser heutiges Kunstempfinden interessiert, sind Bücher, die in erster Linie das Bild zu Wort kommen lassen, die willkommensten Führer. Freilich ist die Verantwortung des Autors nicht kleiner, sondern eher größer, als dort, wo der Schriftsteller die Führung hat. Heise besitzt ein sicheres Gefühl für den spezifisch künstlerischen Wert, eine Gabe, sich selbst und den Leser zu orientieren, die weit über den lokalhistorischen Horizont hinausreicht. Man spürt bei ihm überall, in der Wahl der Bilder, wie im deutenden Wort, das innige Verhältnis zum eigentlich Künstlerischen, das starke Temperament, das unter den Erbstücken der Vergangenheit wählen, sichten, lebendig machen will, was heute noch wirken kann. Man braucht nicht zu sagen, daß gerade für den Museumsleiter einer Stadt wie Lübeck diese Gabe die wichtigste ist; aber man darf betonen, daß sie auch wissenschaftlich durchaus ebenbürtig neben den Fleiß und die Treue tritt, die auch das Unscheinbarste zum Licht erheben und vom Staub der Vergessenheit reinigen möchte. Wir werden niemals die Menge der Gebildeten für die Betrachtung und die Pflege unserer alten Kunstdenkmäler gewinnen, wenn wir nicht Prophetennaturen besitzen, deren Wort auch dem Gleichgültigen zum Bewußtsein bringt, was an den Werken der Alten liebenswert ist, was lebendig und unmittelbar zu unserer Empfindung spricht. Und auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte ist ein starkes, am Kunstschaffen der Gegenwart genährtes Gefühl bisweilen ein zuverlässiger und kritischer Führer gewesen, wo die antiquarische Gelehrsamkeit versagt. So möchte man in Lübeck und anderwärts den kurzen Schriften Heises, die so sicher zum Wesentlichen hinführen, aufmerksame Leser wünschen, nicht bloß seiner „Lübeckischen Plastik", sondern ebenso auch der gehaltvollen Überschau „Lübeckische Plastik und Malerei", die einen Teil des „Lübecker Heimatbuches" bildet. —

Es geht ein frischer Zug durch die Arbeit um die „Ostseekunst". Sie hat Ergebnisse und sie hat Probleme, die erst jetzt deutlich werden. Halb vergessene Kunstwerke, wie die Steinmadonnen in Lübeck und Hamburg, die Walter Paatz zum Gegenstand eindringender Untersuchungen gemacht hat, treten in helles Licht, Künstler-Persönlichkeiten, die uns kaum mehr als Namen waren, werden wieder zu Persönlichkeiten — man kann nur wünschen, daß die Gemeinde derer, die mit ihrem lebendigen Interesse diese Arbeit begleiten und tragen, durch das Jubeljahr einen stillen, mächtigen Zuwachs erhalten möge.

MADONNA. UM 1420. STEIN

EHEMALS NIENDORF, JETZT LÜBECK, ST. ANNA-MUSEUM

TOD MARIÄ, MITTELGRUPPE EINES ALTARS IN DER SCHWEIDNITZER PFARRKIRCHE

SCHLESISCHE MALEREI UND PLASTIK DES MITTELALTERS

Das ist der Titel einer Ausstellung, die der Museumsdirektor Heinz Braune und sein Kustos Erich Wiese für den Denkmalpflegetag dieses Herbstes in Breslau veranstaltet haben. Die Sammlung des Materials stellte besondere Anforderungen. In den veralteten schlesischen Inventarisationsbänden fand man nur lückenhafte Angaben, und so hieß es, in monatelangen Fahrten die Provinz durchsuchen, um aus Kirchen und Kirchböden versteckte Schätze ans Licht zu heben. Es war zuweilen die höchste Zeit, drohendem Verfall zu begegnen, und manches Stück mußte erst notdürftig konserviert werden, ehe es ausstellungsfähig wurde. Nun steht alles sauber in den schönen Pölzigsälen des Scheitniger Gebäudes, vielleicht etwas eng aneinandergepreßt und vom didaktischen Standpunkt nicht eben klar geschichtet, aber in künstlerischer Hinsicht jedenfalls so dargeboten, daß die großen Qualitäten zu voller Erscheinung kommen. Warum man das Niveau hier und da bis zu provinzieller Handwerklichkeit herabsinken ließ, könnte gefragt werden, freilich weniger vom Kunsthistoriker, der ja gern auch den platten Boden vor Augen hat, von dem aus die großen Begabungen emporsteigen. Und daß diese großen Begabungen wirklich da und sogar in stattlicher Anzahl vorhanden sind, wird einem doch in dieser Ausstellung ins helle Bewußtsein gerückt.

Die schlesische Plastik des vierzehnten und beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts ist ja schon durch Wieses Publikation in ihrer Bedeutung erkannt worden; aber wie schwer war es bisher gemacht, einige der wichtigsten Werke auch nur richtig sehen zu können. Die überlebensgroße Kreuzigung der Corpus-Christikirche zum Beispiel stand auf der Westempore hinter der Orgel versteckt. Nun ist sie das Hauptstück der Kuppelhalle geworden, und man genießt hier in vollem Licht ein ganz charakteristisches Beispiel schlesischer Kunstgesinnung. Es ist bei diesen, dem ganzen Gebiete eigenen Cruzifixusgruppen ein Arbeiten in großen Formaten, denen durch geringe Gliederung und Detaillierung eine gewisse Derbheit und Dumpfheit belassen wird. Inhaltlich wird der Affekt des Leidens gewaltsam herausgestoßen, aber gerade in Verbindung mit der schwer gehaltenen Form entsteht ein erschütternder Ausdruck lastender Verzweiflung.

Neben solchen pathetischen Äußerungen schlesischer Gotik ertönen unvermittelt weiche Klänge, aus denen man die künstlerische Nähe zu Böhmen und Österreich heraushört. Das sind jene Frauenstatuen — Heilige und Schöne Madonnen —, von denen hier zur Probe eine holzgeschnitzte wiedergegeben sei. Das Rosa des Kleides und das Silber des Mantels kommen erst auf Rechnung einer späteren Übermalung; die goldene Mondsichel hat man sich mit den Spitzen nach unten zu denken.

Bei der Malerei dieser Frühzeit hätte man die Glatzer

KREUZIGUNG. VOM BRESLAUER BARBARA-ALTAR

PHOTO: „DIE KUNST IN SCHLESIEN". DEUTSCHER KUNSTVERLAG 1926

MADONNA AUS ZOBTEN A. BERGE

Madonna aus Berlin hinzuziehen können. Zwar ist sie, eine Stiftung des Prager Erzbischofs, offenbar ein Importwerk, aber ihre Qualität gibt den Schlüssel, warum die schlesische Malerei seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Anschluß an Böhmen suchte. Eine ganze Anzahl von Tafelbildern beweist, daß die Malerei mit der Plastik jener schlesisch-böhmischen Epoche parallel läuft.

Im fünfzehnten Jahrhundert wird die Konkordanz mit Böhmen durch die tschechische Hussitenbewegung gestört; dagegen scheinen sich jetzt die österreichischen Beziehungen stärker zu knüpfen und von Deutschland her wird die fränkische, aber auch die schwäbische Malerei befragt. Aus solchen vielfachen Quellen speist sich das Hauptwerk jener Zeit, der Barbaraaltar von 1447, und ist darum schwerlich ein von Franken geliefertes Werk, sondern eher von einem in Breslau wirkenden Meister geschaffen*. Die damals in kräftigster Blüte stehende Stadt vermochte mit ihren reichen Handelsverbindungen auch die künstlerischen Fäden nach Westen und Osten zu spinnen.

Die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt in der Malerei ein Nachlassen der Kräfte. Das kleine Verkündigungsepitaph aus der Bernhardinkirche oder der bei einer gewissen provinziellen Ungelenkheit doch groß empfundene und schönfarbige Passionsaltar aus Guhrau vom Jahre 1512 sind doch mehr als Ausnahmen zu werten. Die Plastik hingegen, in deutscher Kunst ja nicht selten aus kräftigeren Impulsen geboren als die Malerei, offenbart auch weiterhin frisches Leben. Merkwürdig, daß man ein Hauptwerk wie den Marienaltar der Elisabethkirche nicht in die Ausstellung verbracht hat. Auch in den Museen hat man das eine oder andere Stück an Ort und Stelle belassen, hier aber aus dem guten Grunde, um sie den auswärtigen Besuchern nicht allzu kahl erscheinen zu lassen.

Von dem Stoszschen Marienaltar in Krakau weht inhaltlich die Darstellung des Marientodes herüber, hier in einem Schnitzaltar aus der Corpus-Christikirche und in einem aus der Schweidnitzer Pfarrkirche vertreten. Künstlerisch näher noch steht Veit Stosz die ergreifende Klagegruppe: Maria, von Johannes gestützt, Fragment einer im übrigen verlorenen Kreuzigungsdarstellung. Das schöne Madonnenthema findet einen Nachklang in jener aus Zobten stammenden, in ursprünglicher Fassung erhaltenen Holzmadonna, die zu den reizvollsten Entdeckungen dieser sehr verdienstlichen Ausstellung gehört.

Franz Landsberger.

* Die nähere Begründung dieser Ansicht gab ich in dem Sammelbande: Die Kunst in Schlesien. Berlin, Deutscher Kunstverlag 1926.

SALON LOUIS-PHILIPPE

PHOTO L'ILLUSTRATION

DIE AUSSTELLUNG LOUIS-PHILIPPE

IN DER GALERIE JEAN CHARPENTIER

VON

MARIE DORMOY

Nach dem Gesetz der Wiederkehr aller irdischen Dinge, sehen wir plötzlich den Stil Louis-Philippe in den Gebrauchsgegenständen und Möbeln zu neuem Leben erwachen, während er noch vor kurzem geringschätzig behandelt, ja verabscheut wurde.

Die von Frau Maurice Hettinguer im Hotel Jean Charpentier mit großer Hingabe und vielem Geschmack veranstaltete Ausstellung ist nicht allein lehrreich, sie erreicht mehr, denn sie erweckt die Geister einer vergangenen Zeit zu neuem Leben.

Die Arts décoratifs waren die Apostel dieser Bewegung; sie setzten sich für den Stil der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ein, nachdem sie bereits vor einigen Jahren den Parisern die Kleidermoden unter dem zweiten Kaiserreich vorgeführt hatten. Die weiten Krinolinen spukten in den Köpfen der jungen Frauenwelt, die in ihren überengen Röcken wie in einem Futteral steckte, und die Schneider schöpften daraus die Anregung zu dem sogenannten Stilkleid. Diesmal aber kam man mit einem vielseitigeren Programm, und die Ausstellung nannte sich denn auch klipp und klar: die Ausstellung Louis-Philippe. Sie umfaßt Möbel, Bilder, Gegenstände des täglichen Lebens aller Art und beschwört alle Geister des Reiches der Romantik.

Warum sollte auch nicht der Rahmen interessieren, in dem sich das Leben der Heldinnen Balzacs abspielte, die Räume, in denen Liszt und Chopin ihre schönen Zuhörerinnen zu Tränen rührte, wo Arvers an einer Tischecke sein unsterbliches Sonett niederschrieb!

Wenn man auch in dieser Ausstellung gegen diese und jene Einzelheiten etwas einzuwenden fände, so kann man

sich dem Reiz nicht entziehen, den das Gesamtbild auf uns ausübt. Haben wir das nur der Zeit zu verdanken, die jetzt den genügenden Abstand schafft? Haben sich unsere Augen so verändert? Oder ist es einfach die Lust an der Entdeckung? — Warum aber sollen wir annehmen, daß eine an genialen Männern so fruchtbare Epoche, die in der Dichtkunst einen Victor Hugo und Lamartine, in der Prosa Châteaubriand, Balzac und George Sand, in der Philosophie Auguste Comte und Proudhon, in der Malerei Ingres und Delacroix, in der Bildhauerei Rude, in der Musik Berlioz hervorgebracht hat, gerade in der dekorativen Kunst so alles Geschmacks bar gewesen sei? Nur muß man auf diesem Gebiet mit besonderer Sorgfalt suchen, wählen und unterscheiden. Das Museum Victor Hugo ist gerade deshalb so schlecht, weil Victor Hugo, statt sich mit den gebräuchlichen Möbeln zu begnügen, in der Gotik, das heißt in der Nachahmung eines Stils leben wollte. Wenn Balzac uns die Eleganz einer Saloneinrichtung beschreibt, und, um uns einen recht starken Eindruck davon zu geben, sagt, daß nur bei den Rothschilds ihresgleichen zu finden sei, so können wir uns eines Lächelns nicht erwehren, daß er diesen Machthabern der Finanz ebenso wie im Reichtum auch in Geschmacksfragen eine führende Rolle zuerkennt — und daher erfüllt es uns um so mehr mit Genugtuung, daß er in seiner „Abhandlung über das elegante Leben“ Grundsätze entwickelt, die sich ganz mit den modernen decken. Statt große Summen in vergängliches Mobiliar zu stecken, haben wir unsere Interessen auf leichtere, weniger kostspielige und öfter zu erneuernde Gegenstände gerichtet, und diese Tendenz einer vorgeschrittenen Zivilisation verdankt England ihre letzten Entwicklungen. In dieser Heimat des Komforts wird der materielle Teil des Lebens ganz wie ein Kleidungsstück behandelt, das durchaus veränderlich und den Launen der Mode unterworfen ist. Die schweren Holzarbeiten des Empire sind verbannt. Wir wandern endlich einer leichten Eleganz und Einfachheit entgegen. Wenn unsere bescheidenen Finanzen uns noch nicht einen öfteren Wechsel gestatten, so beginnen wir wenigstens jenen Ausspruch zu begreifen, der die jetzt gültigen Tendenzen kennzeichnet: Der Luxus ist weniger kostspielig als die Eleganz.

Die Möbel im Stil Louis-Philippe haben diskrete Vorzüge, die uns nicht immer gleich ins Auge fallen, da wir an den Prunk der monarchischen Stile gewöhnt sind. Hier ist alles einfach, gut bürgerlich. Ist das nicht logisch, da unter dieser Regierung das Bürgertum zur Herrschaft kam? Die Frauen der eleganten Welt bespannen ihr Boudoir mit Moiré und Seide, die Bürgerlichen mit farbigen Tapeten. Die Möbel sind aus Mahagoni, in einfachen, soliden Formen gehalten und zeigen als einzigen Schmuck diskrete Schwanenhälse oder Delphinköpfe. Die Stühle in englischer Form haben durchbrochene Lehnen, so daß sie leicht zu transportieren sind. Über das Bett ist ein indischer Shawl nachlässig geworfen, Doppelgardinen aus Gaze oder Mull an den Fenstern erhöhen den Eindruck der Frische und Heiterkeit. In den Wohnzimmern herrscht derselbe Charakter der Bequemlichkeit und Einfachheit. Die Möbel sind leicht zu verstellen, mit Seide oder ganz einfach mit einem schwarzen, mit Rosen, Mohnblumen oder Hyazinthen dekorierten Roßhaar überzogen, die nach einem neuen, dauerhaften Verfahren mit Öl auf dem Stoff gemalt sind. Der einzige Luxus — oder was man doch dafür ansah — waren vergoldete Haken, die die einfachen Gardinenhalter ersetzten.

Die Ausstellung, getreu der Epoche, die sie heraufbeschwört, hält sich durchaus auf der „goldenen Mittelstraße“. Gerade dadurch ist sie so lehrreich. Die großen Maler sind nur spärlich vertreten; dafür treten aber viele mittlere Künstler auf den Plan, deren Werke uns die Epoche, in der sie gelebt haben, wirklich lebendig machen.

Von Ingres haben wir nur eine Zeichnung nach Herrn Bertin und eine Studie zur Odaliske, von Delacroix die Skizze zu dem Porträt aus dem Louvre, die Porträts von Paul Foucher aus dem Museum Victor Hugo und von Berny d'Ouville aus einer Privatsammlung. Von Daumier ist eine Zeichnung von Herrn und Frau Prudhomme ausgestellt, die aber nicht entfernt so interessant ist wie die Masken. Wenn Daumier an den Sitzungen des Herrenhauses teilnahm, pflegte er kleine Tonkugeln einzustecken und modellierte nach der Natur kleine Büsten, die er dann zu Modellen für seine Lithographien benutzte.

Als Ersatz aber für diese karge Vertretung der großen Meister wird uns eine interessante Sammlung der kleinen Meister geboten. Sie sind wenig bekannt und doch wird es dem aufmerksamen Beschauer hier klar, daß von den großen Malern der Romantik zu Courbet, Manet, ja selbst zu den Impressionisten eine lückenlose Linie führt.

Ary Scheffer malt den Bürgerkönig in holländischer Generalsuniform und weiß seinen Zügen eine Gutmütigkeit und Klugheit zu verleihen, die wir ihm nach den Karikaturen nie zutrauen würden. Von J. D. Court, einem Schüler von Gros, sehen wir das Porträt von Frau Lebaudy, einer bekannten Persönlichkeit der damaligen Bourgeoisie. Alfred de Dreux, der wieder in der Schätzung steigt, malt, in der damals beliebten englischen Manier, Pferde und Reiter und ist darin als ein Vorläufer von Degas anzusehen.

Nicolas Maurin hat seine Epoche sehr reizvoll in galanten Festen geschildert, die ein Verlaine nicht verachtet hätte, und in Szenen aus dem täglichen Leben: Das zarte Geständnis, eine Liebesheirat, der Morgen nach der Hochzeit, das Brautgemach.

Die Porträts sind nicht weniger interessant: Die Prinzessin Belgiojoso, von Winterhalter; von Lehmann ein noch jugendlicher Liszt mit großen sehnsüchtigen Augen, dessen hagere Gestalt in ein weites Gewand gehüllt ist, das schon das Ordenskleid andeutet. Stendhal, von einem unbekannten Maler, in lebendigster Auffassung, en face dargestellt, mit seiner schönen freien Stirn, die von schwarzen Haaren — böse Zungen sprachen von einer Perücke — umrahmt ist, mit lachendem einschmeichelndem Blick und feinen Lippen, die an Diderot erinnern.

Dann kommen die Historienbilder, deren Stil nicht jene Erhabenheit der van der Meulen zeigt, noch auch das Pathos der Prunkdarstellungen aus dem Ancien Régime oder selbst dem Kaiserreich, die aber ungezwungen vertraulich, intim und populär auf uns wirken. Dazu gehören: „Die Verteidigung der Tuilerien im Jahre 1830“ von Bézard, „Der König umgeben von der Nationalgarde am Abend des 5. Juni 1832“ von Briard und „Louis-Philippe bei der Eidesleistung auf die Verfassung vor den Kammern“ von Devéria, datiert

1836. Auch die Reise der Königin Viktoria durch Frankreich im Jahre 1843 finden wir, außer in Gouaches von Develly und Fontaine, in wertvollen Dokumenten durch den Pinsel Isabeys und Eugène Lamis festgehalten. Szenen aus dem Privatleben der königlichen Familie übermittelt uns ebenfalls Eugène Lami, den wir hier als einen erstaunlich fruchtbaren und koloristisch äußerst reizvollen Künstler kennen lernen.

Die dekorative Kunst war nicht weniger vollständig vertreten. Außer zahlreichen, über alle Räume verteilten Möbeln hatte man das Zimmer einer eleganten Dame vollständig zusammengestellt, ganz in einem blau und weißen, mit silberdurchwirktem Stoff gehalten, sowie ein bürgerliches Mobiliar, dessen behaglicher Eindruck durch die Silhouetten von Herrn und Frau Prudhomme erhöht wird. Auf den Möbeln und in den Vitrinen Porzellane und schöne Bücher, die mit erlesenem Geschmack und großer Sorgfalt zusammengebracht waren.

So hat uns diese Ausstellung ein lebendiges Bild übermittelt von der Umgebung, mit ihrer Kunst und ihren Nippsachen, in deren Mitte Balzacs und Mussets Heldinnen lebten und wirkten.

HONORÉ DAUMIER, PLASTISCHE KOPFSTUDIEN VON DEPUTIERTEN

GESOLEI UND KUNST

Deutschlands größte diesjährige Ausstellung ist keine Kunstausstellung und auch keine Kunstgewerbeschau, worüber man sich nach dem Pariser Versuch im vorigen Jahre nur freuen kann. Und doch hat die Gesolei weit mehr mit Kunst zu tun als manche Ausstellung, die dieses Wort zum Leitmotiv nimmt. Es muß der traditionellen Kunststadt Düsseldorf vor allem zum Verdienst angerechnet werden, daß sie als wichtigste Aufgaben unserer Zeit Hygiene und soziale Fürsorge erkannte. Diese beiden Gebiete durchsetzen alle Zeiterscheinungen so stark, daß auch die moderne „Kunst" — im weitesten Sinne des Wortes — mit ihnen aufs engste verknüpft ist.

Selbstverständlich, daß die Architektur für das Gesamtbild entscheidend ist. Doch ist dies auf jeder größeren Ausstellung der Fall. Für den speziellen Zweck der Gesolei wird sie weniger bedeutungsvoll. Im nahen Zusammenhang dagegen mit Hygiene und sozialer Fürsorge steht jede innenräumliche Ausgestaltung. Hier ist viel Erfreuliches zu sehen. Fast durchweg — mit Ausnahme der industriellen Hallen, die zu stark den Charakter einer Messe tragen — sind ein-

farbige, klar begrenzte Räume geschaffen, die nur ganz Weniges enthalten. Dieses Wenige ist übersichtlich aufgestellt, Wichtiges vom Nebensächlichen deutlich getrennt. Vorbildlich dafür die Räume der Stadt Frankfurt a. M. und das Haus Deutsch-Österreichs. Der Weg von der Jahrtausendausstellung in Köln bis zur Gesolei bedeutet wirklich ein gutes Stück vorwärts.

Vor allem aber gehört die moderne Wohnung in das Gebiet der Hygiene. Da aber die Ausstattung der modernen Wohnhäuser Düsseldorfer Einrichtungsgeschäften zu Reklamezwecken überlassen wurde, sieht man so gut wie nichts von wirklich modernen Versuchen. Gerade vom sozialen und gesundheitlichen Standpunkt aus sind die Bestrebungen des Werkbundes und des Bauhauses wichtig und hätten hier gezeigt werden müssen. (Das Bauhaus richtete an anderer Stelle ein gut gelungenes Kinderspielzimmer ein.) Besser und weitaus moderner in der Wirkung sind alle Räume, die noch stärker mit der Hygiene zusammenhängen: Säuglingsheime, Operations- und Badezimmer. Alle Gegenstände dieser Räume sind modernes Kunstgewerbe und wären auf einer reinen Kunstgewerbeschau nie zu sehen gewesen. Dort hätte man auch keine Posträume und Büromöbel, keine Flugzeuge und Eisenbahnwagen, keine Turbinen und Maschinen gesehen, und doch gehört der Rhythmus und die exakte Arbeit einer Maschine, die vom Karton bis zur verpackten Kiste alles selbständig herstellt, mindestens zum Randgebiet des Kunstgewerbes. Zugeben muß man allerdings, daß dort, wo reines Kunstgewerbe ausgestellt ist, jedesmal nur klägliche Dinge zu sehen sind. — Auffallend aber vor allem ist die Einheitlichkeit und hohe Qualität der Schrift und des Plakates. Hier darf auf die Tätigkeit des Malers Smith hingewiesen werden. Von ganz geringen Ausnahmen abgesehen, sind die bildlichen und graphischen statistischen Darstellungen vorbildlich in ihrer Klarheit, leichten Lesbarkeit und Herausstellung des Wichtigsten.

Nicht ganz so erfreulich die Architektur. Im ganzen ist zwar das äußere Bild der Gesolei einheitlich modern — aber das Moderne ist nicht immer gut. Allzuoft ist es wieder zu einem reinen Formenspiel mißbraucht worden, hier und da regt sich sogar noch der expressionistische Jugendstil. Das gilt vor allem für die Innenräume der Kreisschen Bauten. Auch ein Restaurant kann einfach, ohne jede ornamentale Zutat und trotzdem vornehm und modern zugleich sein. Wann wird aus unseren Innenräumen jede Erinnerung an den spielerisch-snobistischen Barstil verschwinden! Was nützt ein äußerlich ganz gut wirkender Bau, wie die neue Kunsthalle von Kreis, wenn die Räume höchst mangelhaft oder nur durch künstliches Licht beleuchtet sind. Eine Ausnahme davon macht der Feuerwehrturm des Architekten Freese. Zum Besten der Ausstellung gehört aber das aus Glas, Holz und wenigen Ziegelsteinwänden hergestellte Gewerkschaftshaus von Max Taut. Nichts ist hier überflüssig, keine spielerischen Formen, überall Licht und Luft. In seiner strengen Sachlichkeit wirkt es höchst lebendig.

Manche Gebiete, in denen Kunst mit Hygiene und sozialer Fürsorge sich berühren, sind auf der übergroßen Ausstellung vernachlässigt. Das ist zu bedauern. Trotzdem aber mag die Gesolei für die modernen Bestrebungen lehrreicher und wichtiger sein als jede Kunstgewerbeausstellung.

Wolfgang Herrmann.

MÜNCHEN—BERLIN

Kurz nach Berlin hat auch München in diesem Sommer ein neues Völkerkunde-Museum eröffnet. Die Raumverhältnisse in dem alten Galeriebau am Hofgarten, wo die Sammlungen bisher untergebracht waren, sind in der Tat unerträglich gewesen, viel ärger noch als in Berlin, und so hat man Professor Schermann jetzt den Hauptteil des alten Nationalmuseums an der Maximilianstraße überwiesen, in dem zuletzt, bis zu ihrer Übersiedlung in den Neubau, die Bestände des Deutschen Museums untergebracht waren. Das Haus ist keineswegs ideal, aber die Räume sind leidlich brauchbar, und so kommt zum ersten Male der Besitz Münchens an völkerkundlichem Material zu guter Entfaltung. Das Münchener Völkerkunde-Museum umfaßt im Gegensatz zu dem Berliner sämtliche außereuropäische Kulturen, also auch die des Islam, und es sind ihm auch aus anderen Sammlungen Gegenstände überwiesen worden, wie der berühmte mittelalterliche Bronzehirsch des Nationalmuseums, der wohl persischen Ursprungs ist, während bekanntlich in Berlin die einzelnen Abteilungen der Museen an ihrem Besitz festhalten, und beispielsweise chinesische Kunst an drei und noch mehr verschiedenen Stellen studiert werden kann.

Es ließe sich für und wider die Neuaufstellung der ethnographischen Sammlungen in München allerlei im einzelnen sagen. Ein Mißgriff sind unter allen Umständen die starkfarbigen Wandanstriche, die von Raum zu Raum wechselnd, das Auge beunruhigen und der Wirkung der Ausstellungsgegenstände Abtrag tun. Auch ist die Häufung der Objekte an einigen Stellen peinlich, wie vor allem die Menge der abgeschlagenen Buddha-Köpfe aus Siam, die in zwei Reihen übereinander aufgebaut sind. Hier wäre sicherlich weniger mehr. Einzelne Stücke in richtiger Höhe, jedes auf einem Sockel für sich, würden stärkere Wirkung üben, und schwächere Exemplare hätten in der Studiensammlung ihren Platz finden können, die auch in München eingerichtet werden soll. Auch an manchen anderen Stellen hätte man wohl noch stärkere Sichtung gewünscht, damit die wertvollen Stücke, an denen die Münchener Sammlung keineswegs arm ist, um so eindrucksvoller sich präsentieren könnten.

Solche naheliegenden Einwendungen hat man aber bei der Eröffnung des Münchener Museums kaum gehört. Die Presse war einmütig in dem Lobe, das die Neuaufstellung in vieler Beziehung auch ganz gewiß verdient. Es wurde der Gewinn eines neuen Museums gepriesen, da das alte diesen Namen kaum mehr verdient hatte, und es fiel auch niemandem ein, den Leiter der Sammlungen zu tadeln, weil er bei der Neugruppierung dem künstlerischen Ge-

sichtspunkt in weitem Maße Rechnung getragen habe. Im Gegenteil, man rechnete es ihm zum Verdienst, daß er dem Zuge der Zeit gefolgt sei und der Künstlerschaft wie dem künstlerisch interessierten Publikum ein neues, anregendes Material zugänglich gemacht und der Kunststadt München einen neuen Anziehungspunkt gegeben habe.

Erinnert man sich noch der schlecht gespielten Entrüstung, mit der im Gegensatz der überwiegende Teil der Berliner Presse die Eröffnung des Berliner Völkerkunde-Museums begrüßte? Auch in Berlin läßt sich wohl im einzelnen manche Einwendung erheben, manches wird in Zukunft noch geändert werden können und müssen, im ganzen aber ist ein Werk geschaffen, das hoher Anerkennung wert ist, und viele Teile sind geradezu als mustergültig zu bezeichnen. Die sogenannte öffentliche Meinung aber wütete blindlings, weil die Parole ausgegeben war, der leitende Ministerialbeamte und der Architekt, Gall und Wille, hätten gemeinsam das herrliche alte Völkerkunde-Museum, das in Wahrheit ein Augiasstall gewesen ist, in Grund und Boden ruiniert. Leute, die sich nie in ihrem Leben für Ethnologie interessiert hatten, entdeckten ihr Herz für die gekränkte Völkerkunde, die angeblich bei der Neuaufstellung zu kurz gekommen sei, behaupteten, zur Feier von Adolf Bastians hundertstem Geburtstage sei dessen Werk endgültig zerstört worden, während es in der Tat nun erst im rechten Sinne fruchtbar gemacht worden ist.

So wurde, während in München schönste Einmütigkeit der beteiligten Kreise wie der außenstehenden Beurteiler herrschte, in Berlin die Eröffnung des Völkerkunde-Museums zu einem neuen Großkampftag des leidigen Museumskrieges, der auf seinem Hauptschauplatz nun glücklich beigelegt zu sein scheint, nachdem Bode und Hoffmann sich nach langjähriger Fehde über den Weiterbau des Deutschen Museums geeinigt haben.

Kampf aller gegen alle ist das Motto des Berliner Kunstlebens. Die Juryfreien streiten mit den sehr ungleichen Brüdern, die sich zur großen Berliner Kunstausstellung zusammengetan haben, um den Besitz des scheußlichen Glaspalastes am Lehrter Bahnhof, während die Sezession vergebliche Anstrengungen macht, ein neues Ausstellungshaus für Berlin zu schaffen. In München ist inzwischen eine Vereinigung der vielen Künstlerverbände der Stadt zu einer gemeinsamen Ausstellung gelungen, die zugleich durch Einladungen zu einer internationalen Veranstaltung erweitert wurde. Gewiß hat die Dresdener Internationale den großen Vorzug der strafferen Organisation, aber auch München hat doch eine große und sehenswerte Ausstellung zustande gebracht, während in Berlin die Kräfte verzettelt werden, über vielen, im einzelnen zuweilen durchaus anerkennenswerten Leistungen die große, repräsentative Veranstaltung vergessen wird, die allein den Anspruch Berlins auf den Rang als erste Kunststadt Deutschlands legitimieren könnte.

Vor fünfundzwanzig Jahren, als Bode und Tschudi und Liebermann die anerkannten Führer des Berliner Kunstlebens waren, begann die Reichshauptstadt München seinen alten traditionellen Ruhm rasch streitig zu machen. Aber den alten Führern sind keine würdigen Nachfolger erwachsen, und München macht allerlei wohl beachtenswerte Anstrengungen, seinen einstigen Rang wiederzugewinnen. Der Universität, die schon vor Jahren Wölfflin zu gewinnen verstanden hatte, ist es jetzt gelungen, auf den durch Hauttmanns frühen Tod verwaisten Lehrstuhl für neuere Kunstgeschichte Wilhelm Pinder zu berufen, der unter der jüngeren Generation der Dozenten die hervorragendste Erscheinung ist.

Neben dem Staate ist auch die Stadt bestrebt, kunstpolitisch tätig zu sein. Sie hat einen der fähigsten Beamten der Pinakothek, Eberhard Hanfstängl, vor Jahresfrist zu ihrem Museumsleiter bestellt, und sie hat damit die Gewähr geschaffen für eine sinnreiche Abgrenzung der Sammelgebiete von Stadt und Staat, indem sie zugleich die Verwaltung ihres gesamten Kunstbesitzes dem neuen Direktor unterstellte.

Man weiß, wie traurig es im Gegensatz um die städtische Kunstpolitik Berlins bestellt ist. Anstatt die Gelegenheit der Neubesetzung des Direktorpostens am Märkischen Museum für eine Vereinheitlichung der Kunstverwaltung zu benutzen, ist das Gegenteil geschehen. Das Märkische Museum ist weiter zu einem Aschenbrödeldasein verurteilt, und die städtische Kunstdeputation unter dem Vorsitz des ehrgeizigen Oberbürgermeisters kauft und bestellt Kunstwerke in Konkurrenz mit der Nationalgalerie, mit denen sie nichts Rechtes anzufangen weiß. Ein bedeutender früher Liebermann wandert von einer Ausstellung zur anderen — jetzt hängt er im Münchener Glaspalast — und eine Figur von Lederer, der Berlins neuester Hofbildhauer geworden zu sein scheint, ist Unter den Linden, vor dem Hotel Adlon, ausgestellt.

Man hat in früheren Jahren so viel Klage geführt über das persönliche Regiment des Kaisers in Dingen der Kunst. Gewiß ist damals manches Schlimme geschehen, aber die Kräfte waren reinlich geschieden, und der Kampf selbst hat auch manches Gute gefördert, weil er die Gruppen zu festerem Zusammenschluß zwang, weil es nicht jener heillose Kampf aller gegen alle war, jene Führerlosigkeit, in der das Berliner Kunstleben heute zersplittert. Was ist nicht früher über die Marmorgruppen der kaiserlichen Siegesallee geschimpft und gespottet worden! Jetzt werden sie sorgfältig gereinigt und ergänzt. Ist es ein Symptom? Kennt die Kunstpflege der Republik keine bessere Aufgabe, als die schlimmsten Zeugen des kaiserlichen Regiments in der Reichshauptstadt mit aller Liebe zu erhalten?

Curt Glaser.

MODEN-SCHAU

Die Tage der Modenschau sind, für jedes Modenhaus von Bedeutung, die wichtigsten und entscheidensten Tage des ganzen Jahres, denn sie sind ausschlaggebend für den Verlauf der mit ihnen beginnenden Saison, für die Befriedigung der dem Hause attachierten und der Kauflust der durch einen Erfolg neu hinzukommenden Kundschaft. Die Vorarbeiten für diese, gewöhnlich im Frühjahr und Herbst stattfindenden Vorführungen, die immer zugleich ein gesellschaftliches Ereignis sind und Tage erster Ordnung für die Damenwelt, gehen eigentlich das ganze Jahr hindurch ohne Unterbrechung vor sich. Der Chef des Hauses und sein engerer Stab arbeiten dafür auf Orientierungsreisen, die regelmäßig nach den großen Modezentren von Weltgeltung führen und auch nach den Treffpunkten der internationalen Gesellschaft, wo das Leben und Treiben der „großen Welt", als ein Schauspiel, das der Mensch dem Menschen darbietet, auf der Bühne des Lebens vorüberzieht. Andere Mitarbeiter beobachten, im In- und Auslande, gleichzeitig jede neue Nuance modischer Gestaltung, wo irgend sie sich bietet, und Einkäufer sind dauernd unterwegs, um schöne Modelle zu erwerben, die ebenfalls dem heimischen Käufer vorgeführt werden, um ihm einen direkten Vergleich mit den eigenen Schöpfungen zu ermöglichen. Da heute für alle Länder nur eine Mode, die Weltmode, gilt, zeigen übrigens die Originalmodelle verschiedenster Herkunft an sich schon eine bestimmte Zusammengehörigkeit.

Eine Vorarbeit für die Festsetzung einer kommenden Mode leistet auch die Presse der Mode, die speziellen Modezeitschriften, die illustrierten Magazine und nicht zuletzt die Tageszeitungen, in deren Erörterungen die Mode des Tages immer eine große Rolle spielt. Hier werden, im voraus, schon alle Möglichkeiten kommender Modegestaltung erörtert, auf Neuheiten und kommende Umwälzungen aufmerksam gemacht und durch Zeichnungen und Photos wohl auch schon ein genaueres Bild der Zukunft zu geben versucht. Hier werden, unterhaltend, belehrend und kritisierend, Fragen erörtert, als da sind: wird die Linie, die eine schlanke Figur voraussetzt, nach wie vor betont bleiben?, werden die Röcke länger und weiter werden?, wird Samt

VON EINER MODENSCHAU BEI HERRMANN GERSON, BERLIN
FÜR „KUNST UND KÜNSTLER" GEZEICHNET VON MARLICE HINZ

VON EINER MODENSCHAU BEI HERRMANN GERSON, BERLIN
FÜR „KUNST UND KÜNSTLER“ GEZEICHNET VON MARLICE HINZ

die große Mode sein und Weinrot und Schwarz-weiß die kommenden Farben?, wie werden die Mäntel des Winters beschaffen sein und wird der kostbare Pelz, der im letzten Winter erworben worden ist, auch in diesem Winter „der Pelz“ sein, wie wird er getragen werden und wie muß er eventuell verändert werden?

Auf alle diese Fragen gibt die Modenschau und ihr Erfolg eine endgültige Antwort. Tage voll schrecklicher Unruhe werden durch sie beendet, denn erst durch diesen „Volksentscheid“ wird die kommende Richtung bestimmt und dem einzelnen Menschen persönliche Initiative wiedergegeben. Hunderte von Modellen, die bis zu dem Tage der Vorführung vor jedem Anblick behütet worden sind, zeigen alle denkbaren Vorschläge und Lösungen für die Mode der kommenden Saison. Eine Schar von Mannequins, deren Auswahl nach überaus verschiedenen Gesichtspunkten getroffen werden muß, um jeden „Typ“ zu zeigen, und auf deren persönliche Erscheinung und Charakterisierungsgabe bei der Verteilung der einzelnen Modelle die größte Rücksicht genommen werden muß, tritt in Aktion und unter Musikbegleitung beginnt, vor einem vollbesetzten Hause, die Vorführung. Ein Programm enthält die Nummern und die Reihenfolge und es tritt auf, in großen Serien geordnet, die Kleidung der Frau, als Tages-, Nachmittags- oder Abendkleid, die Kostüme, Complets und große Toiletten, die Morgenröcke, Capes, Mäntel, Hüte, Schleier, Fächer, Schals, Schuhe, Strümpfe, Dessous u. a. m. und, in ebenfalls reicher Abwechslung, die Kleidung des Mannes als Sport-, Tages- oder Abendanzug, mit allem was dazu gehört.

Der Erfolg der Vorführungen der Schöpfungen der führenden Modenhäuser ist für die Gestaltung der jeweils kommenden Mode entscheidend. Die Annahme oder Ablehnung der Modelle, die von ihnen vorgeschlagen werden, erfolgt jedoch einzig und allein durch den kritisch und selbständig entscheidenden Zuschauer. Er mag bis dahin abhängig sein von Erwartungen und vorgefaßten Meinungen, aber jetzt, im Augenblick der Vorführung, gibt er instinktiv seine Entscheidung kund, eine Entscheidung, die für ein Modenhaus im selben Umfange als Katastrophe empfunden werden kann, wie die Ablehnung eines neuen Bühnenstückes für ein Theaterunternehmen. Gerade in diesem Herbst wurden auf der Modenschau eines der berühmtesten Pariser Häuser von 274 neuen Modellen, die zur Vorführung gelangten, 83 gänzlich abgelehnt, 132 leidlich befunden und nur 59 Modelle akzeptiert, ein Resultat, das, als ein absolut unvorhergesehenes, in keiner Weise gemildert oder geändert werden konnte, denn es entscheidet einzig und allein der Kritiker, der in diesem Falle den Käufer darstellt, der, in der Stunde der Vorführung oder kurz nachher, das Modell erwirbt, das er mit scharfer Bleistiftspitze im Programm angemerkt hat, oder das er, so oder so abgeändert oder weiterentwickelt, sich zur Neuanfertigung bestellt.

Es genügt deshalb nicht, ein großer Modekünstler zu sein und nur schöne Kleider zu schaffen, sondern man muß dazu auch den Menschen selbst verstehen. Der Geschmack des Schneiders muß durch Instinkt ergänzt werden, der zu unterscheiden weiß zwischen dem, was gefällt und nicht gefällt. Gefallen in dem Sinne verstanden, als der Mensch, in der Mode wenigstens, immer nur das als „schön“ bezeichnet, was ihm auch gefällt.

Künstler Anekdoten

Aus einer Zeitschrift für Baukunst. Unterschrift einer Landschaftsphotographie aus Italien: „Melodische Straßenbegleitung im Hügelland von Toskana. Das Auto erfaßt im Fluge wunderbare Partituren der Landschaft. Man beachte den Dreivierteltakt der Zypressen, der besonders in Toskana sehr häufig ist. Der Rhythmus wird oft im Sechsachteltakt weitergeführt, um wieder ins Menuett zurückzufallen. Beethovens Frühlingssonate klingt unwillkürlich auf."

*

Führung durch eine Dix-Ausstellung. Ein schneidiger junger Lehrer führt fünfzehnjährige Mädchen. Ein Mädchen bleibt abseits. Der Lehrer fragt: „Fühlen Sie sich bedrückt? verursachen diese Bilder Ihnen Leibschmerzen?" Das Mädchen nickt. Der Lehrer (zu allen): „Sehen Sie, meine Damen, hier ist ein Teil der vom Künstler beabsichtigten Wirkung schon erreicht. Ihre Mitschülerin kotzt sich vor unserer Zeit. Bravo, so soll es sein!"

*

Gustav Schiefler, der Verfasser des Katalogs der Munchschen Graphik, will von dem Künstler Auskunft über jedes Blatt, über jeden Zustand und Probedruck haben. Diese Genauigkeit hält Munch nicht aus. Er erklärt, in Zukunft keine Graphik mehr zu machen, um Ruhe vor seinem Biographen zu haben. Er könne ja auch zeichnen.

*

Als Munch noch arm war, pflegte er im Hotel bis in den Tag hinein im Bett zu bleiben und dort zu zeichnen, zu lesen und zu schreiben. Eines Tages goß er die Tinte über die Bettdecke. Er ließ sie trocknen, malte dann mit Ölfarbe genau die roten und weißen Karrees nach und reiste schleunigst ab.

*

Menzel lernte in Ischl Brahms kennen und war öfter mit ihm zusammen. In Berlin spielte sein Neffe ihm dann Kompositionen von Brahms vor und fragte: „Wie gefällt es dir?" „Ach, weißt du", sagte Menzel, „in Ischl war er mir viel sympathischer."

*

Eine Dame zeigte Menzel eine Porträtzeichnung, die sie gemacht hatte. Er fragte: „Wer ist das?" Die Dame sagte enttäuscht: „Wenn Sie die Dargestellte nicht erkennen, muß die Zeichnung doch sehr schlecht sein; es ist die Kaiserin." Da sagte Menzel tröstend: „Na, ich bin sehr klein und sehe die Kaiserin immer von unten, Sie sind sehr groß und sehen sie von oben, daher mag es wohl kommen."

*

Cézanne brauchte 180 Sitzungen, um Vollard zu malen. Während einer Sitzung sprachen sie über ein Bild von Delacroix, auf dem nebenbei auch Rosen auf einem Tisch dargestellt sind. Cézanne meinte, die Rosen könnten nur zufällig vorhanden gewesen sein. Bei der nächsten Sitzung berichtete Vollard, er hätte in Delacroix' Tagebüchern nachgeschlagen und gefunden, daß die Rosen in der Tat nur zufällig dagewesen wären. Da haute Cézanne auf den Tisch und schrie wütend: „Es gibt in der Kunst keinen Zufall."

Berichtigungen

Septemberheft, zum Aufsatz „Marionetten": Der Name des Verfassers ist nicht Gabler, sondern F. T. Gubler.

Septemberheft: Das S. 495 besprochene Buch von Willi Berger „Altdeutsche Holzplastik" ist im Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin, erschienen.

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie legt Wert darauf, festzustellen, daß der im Septemberheft S. 487 erwähnte Teppich nicht der berühmte seidene „Jagdteppich" aus ehemaligem kaiserlichen Besitz ist. Abgegeben ist die Dublette eines Tierteppichs aus dem sechzehnten Jahrhundert. Der Erlös wurde für Neuerwerbungen verwendet.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. OKTOBER, AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

ARISTIDE MAILLOL, TORSO EINER VENUS

PHOTO: L'ART D'AUJOURDHUI

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM)

Kunst und Künstler

EIN BESUCH BEI ARISTIDE MAILLOL

VON

ALBERT DREYFUS

ARISTIDE MAILLOL
PHOTOGRAPHIE

Die überragende Stellung Maillols in der zeitgenössischen Plastik ist bekannt und oft begründet worden. Man weiß, daß er ein echter Nachkomme, kein Nachahmer der Griechen ist. Seine Kunst ist eine Erneuerung des griechischen Formerlebnisses, kein Abschreiben des schon Gestalteten, kein Aufsagen auswendig gelernter Regeln. Maillol schafft aus einer den Griechen ähnlichen inneren Verfassung heraus; ihrer Sophrosyne entspricht sein Sinn für Maß, sein Bedürfnis nach Klarheit und Fülle der Form, seine grandseigneurhafte äußere Ruhe bei unverminderter innerer Spannung.

Es reizte mich, die Kenntnis der Kunstwerke durch die des Künstlers zu ergänzen, und an einem Maitag pilgerte ich hinaus nach Marly-le-Roi, dem Sommersitz Maillols bei Paris. Erst vor kurzem war er dorthin von Banyuls nahe der spanischen Grenze, woher er stammt und wo er den Winter verbringt, übersiedelt.

Zurückgezogen und doch nicht weit entfernt von einer Ansammlung vieler Menschen und Dinge lebt Maillol in seinem Garten zu Marly, unter dem zartfarbigen Himmel der Ile-de-France, im Anblick einer Hügellandschaft, deren edle Linien und weiche gesättigte Tonharmonien ihn wohl nach Griechenland versetzen können.

Ein großer schlanker aufrechter Mann, dem man nicht seine fünfundsechzig Jahre, überhaupt nicht so leicht ein Alter gäbe, die Hände lässig in

ARISTIDE MAILLOL, DAS DENKMAL FÜR CÉZANNE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM)

den großen Rocktaschen, einen braunen Stoffhut auf dem Kopf, schreitet mir entgegen. Er ist vom Typus der Impressionistengeneration, die lange Zeit ihres Lebens im Freien verbracht hat. Seine starke Nase stößt wie ein „Zinken" vor. Sein bärtiges Wind- und Wettergesicht hat denselben sensuellen Ausdruck, wie man ihn bei Künstlern der Barbizonschule* und bei einem Pissarro, einem Renoir etwa findet, — bei Künstlern, die aufrichtig, wagemutig, unnachgiebig den Instinkt mehr befragen als den Verstand, die die Form nicht gedanklich erschließen, sondern denen sie erwächst wie eine reife Frucht. Ihm ganz eigen ist sein blaues Auge. Es ist kristallisch leuchtend und zugleich erfroren, es besitzt ein Licht, das von innen zu kommen scheint, und zugleich den Widerschein des äußeren Lichts. Ein Leuchtturmwächterauge. Die Stirn ist in Furchen gelegt, die sein helles Auge seltsam beschatten.

* Ein alter Refrain: Ces peintres de Barbizon
Ont des barbes de bisons.

Maillols Empfang ist von gewinnender einfacher Herzlichkeit, aber ich sehe, er ist mißmutig. Er leidet, wie er erzählt, an einer bereits mehrere Monate dauernden Depression. Im Lauf des Winters hat er, um sich einem Freund gefällig zu erweisen, dessen Büste modelliert, sich zu der Arbeit, die ihm nicht lag, gezwungen. Es war, als habe ihn Apollo, den er beleidigte, geschlagen, und nun kommt er bei keinem Werk weiter.

Maillol führt mich von seinem anspruchslosen Landhaus durch den Garten, in dem Enten schnattern, zu einem Gatter, dann über einen Feldweg in einen ganz stillen Garten, in dem sein Atelier liegt.

Wie die Stimmung dieses Gartens Maillol selbst gleicht! Regendrohend, aufklärend und gleich wieder sich zuziehend lastet der Himmel. In der Feuchtigkeit wuchert das Grün der Pflanzen und Kräuter. Alle Kraft ist in ihnen gesammelt, Knospen sind bereit aufzubrechen, sich zu entfalten. Dazu mangelt heute Sonnenlicht und -wärme. Eine Frage nur der Zeit, des Wetters. Ein schöner Tag,

und auch die Schatten von Maillols Stirn werden verschwunden sein.

Die Kleinheit seines Ateliers, in dem sich angefangene Werke großen und kleinen Formats, Gipsmodelle, Büsten und Figuren drängen, setzt mich in Erstaunen. Trümmer und Gußformen liegen herum, man muß über sie klettern, so eng ist es.

Es wird sichtbar, daß Maillols Torsen, zum Unterschiede von Rodin, nicht abgeschlossene Plastiken sind, in denen eine schöpferische Idee, wenn auch nur fragmentarisch, sich auslebt, am Wichtigen haftend, Nebensächliches übergehend, sondern Etappen eines langen, unbarmherzigen Studiums, das erst zum Abschluß gelangt, wenn an den Torso Kopf, Beine und Arme gewachsen sind.

Maillols Art ist ganz auf Rundung, Durchführung, Fülle gestellt. Rein und vollendet ist für ihn dasselbe. Torsen und Fragmente sind, wie seine herrlichen Zeichnungen und seine rasch in Ton modellierten Notizen, nur Vorstufen der Werke.

Von den am Boden liegenden Trümmern macht Maillol nicht viel Wesens. Man hat an die Figuren gestoßen und sie sind heruntergefallen. Ihre Idee lebt in einer späteren Fassung weiter. Am Fenster steht solch eine kleine Figurine; der Kopf, die Hände liegen um sie zerstreut auf dem Brett, der nackte Draht ragt aus Beinen, Armen und Hals. „Wie schade!“, sage ich unwillkürlich. Maillol ergreift die „disjecta membra“ und setzt sie behutsam zusammen. Ein Zauberwerk geht vor sich: die Linien fließen ineinander über, vibrieren; es ist, als schlösse sich Haut an Haut und Knochen an Knochen, als setze ein Rhythmus den Körper in Bewegung. Tote Gipsstücke sind unter der Berührung der Finger des Künstlers zu intensivstem Leben erweckt.

ARISTIDE MAILLOL, VON EINEM DENKMAL FÜR DIE GEFALLENEN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM)

Vor mir steht eine große noch armlose Gipsstatue „Venus“, deren Beine im vorigen Jahr angesetzt worden sind. Maillol seufzt in dem Gedanken an die ihm bevorstehenden Schwierigkeiten. Die Anbringung der Beine verursachte eine, wenn auch nur geringfügige Veränderung der statischen Verhältnisse; am Rücken, an den Gesäßpartien muß die Linie, wenn auch dem Laien kaum bemerkbar, korrigiert werden, und das ist, wenn die Statue schon in Gips ausgegossen ist, eine heillose Arbeit.

An die Wand gelehnt, bemerke ich ein kleines Relief, einen nach rückwärts zu Boden sinken-

den, nackten Krieger. Es ist der erste Entwurf zu einem Denkmal für die Gefallenen des Weltkriegs. Die Relieftafel soll die Mitte eines Triptychons einnehmen. Links davon ist eine Kränze herantragende Frauengestalt, rechts eine als Witwe mit ihrem Kind zurückgelassene Frau vorgesehen. Maillol hatte das Werk seiner Vaterstadt Banyuls stiften wollen. Bis jetzt hat die Stadt keine Lust gezeigt, ihn um die Ausführung zu bitten. Es ist nicht patriotisch, nicht siegverherrlichend genug! Eine Schöpfung edelster Menschlichkeit ist hier im Entstehen aufgehalten.

Dem Atelier ist ein Schuppen angebaut. Er beherbergt die große ruhende Frauenfigur mit dem Lorbeerzweig in der Hand, die als Cézannedenkmal gedacht ist. Man weiß noch nicht, ob es in Aix oder in Paris errichtet werden soll. In Griechenland stritten sich sieben Städte um die Ehre, Homers Geburtsort zu sein. Hier kostet es Mühe, zwei Städte von der Ehre zu überzeugen, ein Cézannemonument von der Hand des echtesten Fortsetzers griechischer Kunst zu besitzen.

Vor dem Schuppen steht ein Frauentorso* in vorwärtsschreitender Bewegung, dem der Kopf und die Arme fehlen. Aber Maillol holt den Kopf und die Arme herbei und setzt sie an. Ein Wunder der Lebenserweckung von noch größerem Ausmaß als das erste! Nur das Tuch fehlt jetzt noch, das, von den Händen gehalten, nach hinten herunterfällt. Wie versteht Maillol mit ein paar Worten anschaulich zu machen, worauf es ihm ankommt: auf Gleichgewicht und Leichtigkeit.

* Die Abbildung zeigt das Werk noch ohne Füße.

Ein anderes großes Werk ruht vor dem Schuppen im Gras: eine sitzende Frauenfigur mit aufgestelltem linken Knie, auf das sich der linke Arm aufstützt. Es ist die Marmorstatue, die im Tuileriengarten ihren Standort haben wird. Sie scheint mir unübertrefflich, bis ins einzelnste ausgearbeitet und abgerundet. Aber Maillol ist noch nicht zufrieden: „Sehen Sie hier an dem Rücken, an den Schenkeln ist noch die Arbeit meines Gehilfen bemerkbar; der Meißel ging ohne Empfindung, ohne Verständnis darüber hin. Ich muß sie noch einmal vornehmen." Und wie über eine Haut streicht er über den Marmor.

Maillol steht mit zwei Besuchern auf dem Rasen im Gespräch, den Kopf geneigt, die sehnigen wie ziselierten Hände gefaltet. Die Stirn ist in noch tiefere Furchen gezogen. Das Auge gesenkt, läßt er ihre Kaufvorschläge über sich ergehen, ohne recht zuzuhören. Mit seinen Gedanken ist er bei all diesen Vollendung von ihm heischenden Werken, die seinen Geist bedrängen wie den Mutterleib die Kinder, die geboren werden wollen. Das ist die Not, die sich eben auf seinem Gesicht ausdrückt. Ein Künstler steht vor mir, der sich in seinem Schaffen als Knecht der Gottheit fühlt, sich der ganzen Verantwortung des an ihn ergangenen Rufes bewußt ist. Hölderlin fällt mir ein mit seinen schicksalgehämmerten Worten:

> Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
> Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
> Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigener Hand
> Zu fassen und dem Volk ins Lied
> Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.

ATELIER ARISTIDE MAILLOLS IN MARLY
LINKS DIE „VENUS", RECHTS DIE „POMONA"

STEINFIGUR DES GOTTES THOT, VORDERANSICHT

EINE ÄGYPTISCHE TIERSTATUE AUS DER ERSTEN DYNASTIE

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Die ägyptische Abteilung der Staatlichen Museen besitzt seit einigen Wochen ein Werk aus der frühsten geschichtlichen Zeit Agyptens, eine Steinfigur des Gottes Thot in der Gestalt seines heiligen Tieres. Es ist ein hockender Pavian aus schönem, gelblich-gestreiftem Arragonit, dessen Geäder allerdings einst Bemalung deckte. Geringe Spuren weisen noch auf das helle grünliche Blau der ägyptischen Fayence-Affchen hin, das zuweilen an „Clair de lune" erinnert. Die Figur ist 52 cm hoch, gering beschädigt sind das rechte Knie und der Fuß; die Einlagen der Augen fehlen.

Im übrigen ist das Bildwerk vortrefflich erhalten; und wenn der Kundige auch sofort die Herkunft der Skulptur und ihren sehr archaischen Charakter feststellt, so ist es doch von großem Wert, daß eine am Sockel eingemeißelte Namensinschrift ihre Entstehungszeit genauer angibt: die altertümlichen Schriftzeichen bilden den Namen des ägyptischen Königs Narmer. Es bleibt heute noch ungewiß, ob dieser Herrscher der unmittelbare Vorgänger des Königs Menes — dem die Überlieferung die Gründung der Stadt Memphis zuschreibt —, ob er dessen Nachfolger, oder ob sein Name ein zweiter Name des Menes selbst ist. Indessen entstammt das Bildwerk auf alle Fälle dem Beginn der ersten ägyptischen Dynastie, mag man dieses Ereignis nach der Chronologie Ed. Meyers um 3400 v. Chr. oder nach der neueren Festlegung durch L. Borchardt um 4200 v. Chr. ansetzen.

Die neuentdeckte Thotstatue ist die bisher älteste inschriftlich beglaubigte Steinfigur der ägyptischen Kunst — wohl der Skulptur überhaupt; und ihre historische Bezeichnung ist um so wichtiger für unsere Einsicht in die Frühkunst der Ägypter, als bereits zwei andere Werke mit dem Namen des Narmer bekannt sind: die bedeutsame Reliefkomposition auf einer Schieferplatte im Museum zu Kairo und ein reliefierter Keulenknauf, vermutlich eine Weihgabe, im Ashmolean-Museum in Oxford.

Die Pavianfigur ist eine Bildhauerarbeit von seltener Strenge des Entwurfs und bildmäßiger Vollkommenheit. Groß und bestimmt sind die Formen dem Block entmeißelt, deutlich umrissen, doch nicht unterschnitten, abgelöst oder ins einzelne modelliert. Der Blick des Beschauers — ein Formganzes aus mächtig vordrängenden, doch kantig aneinanderstoßenden Flächen umfassend — trifft gewissermaßen überall auf den ursprünglichen Steinwürfel. Rein ägyptisch ist die zwingende Übertragung des lebendigen Tieres. Es bleibt kein toter Rest zwischen der naturgegebenen

STEINFIGUR DES GOTTES THOT. RÜCKENANSICHT

Haltung, den Proportionen, dem Lebensausdruck des hockenden Pavians und der plastischen Eindringlichkeit des schön geformten Blockes, in den er hineingebildet wurde; Gestalt und Werkstoff durchdringen sich völlig. Es galt, für den Kult die notwendige Statue zu meißeln; und es wurde eine elementare Bildaufgabe gelöst, die Vision des Tiergottes im tektonischen Körper verwirklicht.

Für ein Werk der ägyptischen Frühzeit ist das Massige des Bildganzen bezeichnend, der dichtere Aufbau bei allem lebendigen Fließen der Form, die Beschränkung auf das schlechthin Unentbehrliche an Einzelheiten, kurz: die Bindung der Formvorstellungen in dem plastischen Elementarerlebnis des Volumens.

STEINFIGUR DES GOTTES THOT. SEITENANSICHT

CHURCHS DAMPFWAGEN. 1832

DIE FORM ZEIGT DEUTLICH DEN ANTRIEB VON INNEN HER, IM GEGENSATZ ZUM GEZOGENEN PFERDEWAGEN

AUTO

VON

PAUL ZUCKER

I.

Viel mehr als nur Instrument des Verkehrs — es ist eine Lebensform. „Form" im doppelten Sinne: einmal, indem es Funktion und Ablauf unseres verstadteten Lebens gestaltet und Form als bildhafte Figur. Es ist so beglückend, endlich einmal die so seltene Identität empfinden zu dürfen zwischen Realität und der Kategorie des Schönen. Freude an der Form ist hier wirklich einmal ganz naiv, Allgemeingut, kein Ästhetentum und nicht bedingt durch die Verpflichtung auf irgend ein Programm. Und gerade weil uns Technik und Zivilisation, Rausch des Amerikanismus, Rekord-Bluff und Mechanisierung nicht verschüchtern — gerade, weil wir glauben, daß alle diese Dinge viel weniger tief in unser geistiges Leben eingreifen,

LOKOMOTIVE VON 1863

DIE ENDGÜLTIGE AUSSENFORM DER LOKOMOTIVE IST SCHON GEFUNDEN
(ILLUSTRATIONSZENTRALE SCHERL)

SCHNELLZUGSLOKOMOTIVE. 1925

KEINE PRINZIPIELLE FORMALE NEUERUNG, SONDERN NUR SCHÄRFERE PRÄZISIERUNG

als die Feuilletons der Halbgeistigen dekretieren, weil wir ihre heutige maßlose Überschätzung für ein Symptom geistigen Verfalles und seelischer Impotenz halten: — gerade deshalb freuen wir uns hier einer Vollkommenheit, die zwar nicht „Kunst“ bedeutet, — aber einen autonomen gleichen Wert.

Zusammen mit Plakat-, Licht-Reklame und Film bildet das Auto den Alltag unserer Augen, ist mit diesen beiden die selbstverständliche Voraussetzung des optischen Lebensbildes der Großstadtmenschen. Kein Werturteil — eine Tatsache! An dieser Dreiheit — wenn überhaupt — lernt der Großstädter sehen! Wie intensiv gerade die Form des Kraftwagens spricht, beweist die Kinderpsyche. Begriffliche und optische Vorstellungswelt des Kindes, zumindest eines jeden Großstadtkindes, werden vollkommen beherrscht vom Auto. Es ist Gegenstand des höchsten Interesses — stärker beispielsweise als die Eisenbahn — des Spieles, der ersten Zeichnungen, es überragt sogar das Interesse am Tier.

II.

Beziehung und Grenze des Einflusses auf die Kunst der Zeit wären zu diskutieren, der Zusam-

ERSTES AUTOMOBIL VON SIEGFRIED MARKUS. WIEN 1875

TYPISCHER PFERDEWAGEN MIT FREMDARTIGEM TECHNISCHEN EINBAU

(ILLUSTRATIONSZENTRALE SCHERL)

ERSTES AUTOMOBIL VON DAIMLER. 1886

EBENFALLS REINER TYPUS DES PFERDEWAGENS

ARGYLL-AUTOMOBIL. 1904

EIN NOCH NICHT GEGLÜCKTER VERSUCH ZU NEUER FORM

menhang an und für sich kein Novum. Auch Windmühle, Segelschiff und Postkutsche haben außerhalb ihrer eigentlichen Sphäre starke formale Anregungen ausgelöst und sind an sich nicht mehr und nicht weniger romantisch als der Kraftwagen.

Doch nicht dies rein ästhetische Problem ist Gegenstand unserer Überlegung, sondern ein höchst reales: es gilt die vorbildlich präzise Formulierung der Funktion beim Auto nachzuweisen und die Entwicklung der Form zu immer durchsichtigerer Klarheit. Hierbei versteht sich die zunehmende technische Vervollkommnung von selbst.

Übrigens können wir eine bereits abgeschlossene formale Entwicklung zum Vergleich heranziehen: die der Lokomotive. Zwischen 1800 und 1830 liegt die Zeit der Erfindung, der Experimente und weiteren Ausgestaltung. Auch hier ist, genau wie beim Kraftwagen, nicht einer — Stephenson — der Erfinder. Seine Tat ist durch die Versuche anderer vorbereitet und wird von anderen fast gleichzeitig weiter vervollkommnet. Um 1840 ist die technische Entwicklung nahezu abgeschlossen und damit auch die großen Verschiedenheiten der äußeren Form. In den nächsten zwanzig Jahren kristallisiert sich allmählich ein Standard-Typ und es entsteht zwischen 1850 und 1860 die eigentliche Form der Lokomotive. Sechzig weitere Jahre vermögen nichts Wesentliches mehr hinzuzufügen, sondern führen nur noch zur weiteren technischen Intensivierung und ihrer formal immer schärfer sich ausprägenden Präzisierung. Zwischen den Typen von 1860 und 1920 bestehen nur mehr Unterschiede gradueller, nicht mehr prinzipieller Art.

III.

Beim Kraftwagen haben wir die entsprechende Entwicklung miterlebt. Es ist hier nicht der Ort, eine Geschichte des Automobilbaus zu geben. Rein formal betrachtet waren die ersten Kraftfahrzeuge Pferdewagen ohne Pferde. Weder Struktur noch irgend ein Detail wiesen darauf hin, daß der Antrieb nicht von vorn geschah, nicht irgend eine imaginäre Kraft von außen war, sondern unmittelbar mit dem Wagen selbst verbunden, in ihm ruhend. Sogar der fast hundert Jahre ältere Churchsche Dampfwagen — mehr eine schienenlose Lokomotive, denn Ahnherr des Autos, dessen Wesenheit durch den Explosionsmotor gekennzeichnet ist — zeigte deutlicher Lokalisierung und Tendenz der Kraft.

Trotz des so häufig zitierten „Tempos unserer Zeit“ hat die formale Entwicklung des Autos, absolut gemessen, genau die gleiche Spanne in Anspruch genommen, wie seinerzeit die der Lokomotive. Erst zwischen 1905 und 1910 — so spät! — hat man die Idee des „Wagens ohne Pferd“ verlassen und die romantischen Umwege ganz aufgegeben.

Konkret gefaßt: die endgültige Standard-Form des Autos charakterisiert sich wie folgt:

1. Möglichste Geschlossenheit der Außenform, wie bei Schiff und Flugzeug, um den Widerstand des Elements, in dem es sich bewegt, nach Möglichkeit zu verringern.

OFFENER REISEWAGEN. 1924. (KAROSSERIE KRUCKWERKE)

FORMALE VERBINDUNG ZWISCHEN MOTOR UND WAGENGESTELL GELÖST. EINHEITLICHE FORM DURCH GESCHLOSSENHEIT

2. Möglichste Kompression der Hülle für den treibenden Teil (Motor) und innigste Verbindung mit dem betriebenen (Karosse) bis zur völligen Vereinheitlichung.

IV.

Daß dabei grobe formale Irrtümer nicht vermieden wurden, ist selbstverständlich. Das eben unterscheidet technische Form von der eines Kleides oder kunstgewerblichen Gegenstandes, daß wir hier wirklich objektiv von „Irrtümern" reden können und nicht nur von einem Wechsel des Geschmacks. Die Mode eines Jahres oder eine bestimmte kunstgewerbliche Prägung können unmöglich als „falsch" bezeichnet werden, wohl aber Spitzkühler und versenkbares Verdeck. Ohne auf technische Einzelheiten einzugehen, sei doch kurz erklärt, warum der Spitzkühler auch ästhetisch-

SPORT-KABRIOLETT. 1926. (KAROSSERIE JOS. NEUSS)

KEIN FALSCHER EHRGEIZ DURCH VERGEBLICHEN VERSUCH, DIE FORM DER FRÜHEREN EQUIPAGE ANZUÄHNELN. BETONUNG DER RÄDER

LIMOUSINE. 1926 (KAROSSERIE KRUCKWERKE)

AUFBAU NIEDRIG GEHALTEN; DADURCH ZWANGSLÄUFIGE ASSOZIATION AN SCHNELLIGKEIT DER BEWEGUNG

formal ein Fehlgriff war: Er beruht auf der Idee, Schnelligkeit im Durchschneiden der Luft auszudrücken. In Wirklichkeit soll aber die Vorderwand der Kühlerhaube die Luft gerade nicht durchschneiden, sondern im Gegenteil möglichst viel Luft zur Abkühlung auffangen. Also ein Musterbeispiel eines aus rein formalen Analogien resultierenden technischen Irrtums. Ähnlich ist es bei dem heute schon fast vergessenen versenkbaren Verdeck usw.

Waren erst einmal diese Irrungen überwunden, mußte auch die zunehmende maschinelle Präzision formal ausgedrückt werden. Kaum je bewußt erstrebt, gleichsam ein „Abfallprodukt" der technischen Entwicklung, ließ eine mehr als zufällige innere Notwendigkeit wahrhaft neue Formen entstehen. Ballonbereifung bedeutet nicht nur stoßfreie Fahrt, Schutz der Federn und des Motors, sondern zugleich rein optisch eine Harmonisierung des Verhältnisses von Radkranz und Speiche, von Radscheibe und Wagenkörper. Ähnliches gilt für tausend Einzelheiten, die in ihrer Gesamtheit eine neue Formenwelt bilden.

Übrigens auch neue Farbwerte. Traurig genug, daß das verbreitetste deutsche Kleinauto in einem Grün gehalten ist, das an Idyllen der Biedermeierzeit erinnert, nicht weniger unerträglich in der Landschaft, als im Straßenbild. Dabei entwickeln in den letzten Jahren die Amerikaner und neuerdings auch schon deutsche Firmen ganz spezifische Farbstellungen, die ebenso technisch praktisch, wie ästhetisch befriedigend sind, — vor allem aber ebenso autotypisch wie der Klang Grau-Weiß für die Sphäre des Schiffes.

Überhaupt sind in der Realität ästhetische und praktische Fragen keineswegs so scharf getrennt, wie als begriffliche Kategorien. Beweis: der Mißerfolg des Fordwagens in Deutschland, der hauptsächlich seiner Form wegen nicht gekauft wurde, so daß sich Ford gezwungen sah, nach achtzehn Jahren die Karossierung seiner Wagen zu ändern und für die gleiche Konstruktion einen formal adäquaten Ausdruck zu suchen.

V.

So klar und bestimmt aber auch unsere Vorstellung vom Wesenhaften des Autos sein mag, so bedeutungsvoll sie auch generell für unsere optische Einstellung ist, so problematisch ist doch die Übertragung dieser Formprinzipien auf das Gebiet der im eigentlichen Sinne schöpferischen bildenden Kunst. Mangelnde Präzision des Denkens und formender Vorstellungskraft verwischen heute die Grenze zwischen selbstverständlich durchaus wichtigen, wahrscheinlich sogar entscheidenden Zeiterscheinungen und den eigentlichen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst. Ein tragikomischer Snobismus läßt die Vergottung der Maschine gerade durch jene zu, die in der Realität ihres Daseins am wenigsten mit technischen Dingen in Berührung kommen. Durchaus inaktive Naturen fühlen sich berufen, den „Rhythmus unserer Zeit" zu skandieren und Lichtreklame, Jazz und Explosionsmotor als einzige heute noch mögliche Basis künstlerischer Gestaltung zu stabilisieren.

Nein!

Die Verlogenheit und ästhetische Barbarei jener

Ritterromantik, die vor eine eiserne Brückenkonstruktion eine romanische Pfalz setzte und vierziggeschossige Wolkenkratzer als gotische Kathedralen kostümierte, wird von jener heute grassierenden Maschinenromantik noch übertroffen, die die Fensterreihe eines Landhauses nach dem Vorbild eines Pullmancars gestaltet und einer Fabrikhalle äußerlich die Form einer Turbine vorklebt. Der Parvenu übertreibt immer — und die starre Gesinnungstüchtigkeit und unentwegt-revolutionäre Geste beweisen nur die innere Unsicherheit und Beziehungslosigkeit dieser „Modernen“ zu allem technisch Konstruktiven.

Es handelt sich also keineswegs etwa darum, die Vorbildlichkeit dieser Einzelformen technischer Provenienz für Architektur und Kunstgewerbe zu predigen! Keineswegs ist eine unmittelbare Übernahme der Einzelelemente in Architektur und Kunstgewerbe unserer Zeit denkbar oder wünschenswert. Die charakteristisch flachgedrückte Form neuzeitlicher Autolaternen am Gartenzaun eines Landhauses ist innerlich um nichts wahrer, berechtigter und „moderner“, als das Kranzgesims eines Florentiner Quattrocento-Palastes an einer Bahnhofshalle.

Mittelbarer ist die Wirkung und verschlungener sind die Zusammenhänge zwischen der Realität einer Epoche und ihrem Ausdruck in der Kunst, als es die geradlinige und kurzfristige Bravheit emanzipierter Kunstgewerbler wahr haben will.

N.A.G. 60/65 PS VERKEHRSOMNIBUS AUF SPEZIAL-NIEDERFAHRGESTELL

SCHNELLIGKEIT UND STABILITÄT BESONDERS BETONT DURCH TIEFLAGERUNG DES CHASSIS

MATTHIAS GRÜNEWALD, FLÜGELALTAR DER PFARRKIRCHE ZU LINDENHARDT
LINKER FLÜGEL RECHTER FLÜGEL

PHOTOGRAPHIE CARL SITZMANN, BAYREUTH

EINE GRÜNEWALD-ENTDECKUNG

Ein glücklicher Fund hat den spärlichen Besitz an erhaltenen Gemälden des Matthias Grünewald neuerdings um ein wichtiges Stück bereichert. In der Pfarrkirche zu Lindenhardt bei Bayreuth hat der dortige Lehrer Karl Sitzmann die Hand Grünewalds in den Malereien der Flügeltafeln eines Altarwerkes erkannt, die die vierzehn Nothelfer darstellen. Schon nach den kleinen Abbildungen, die der Broschüre Sitzmanns beigegeben sind, läßt sich die Richtigkeit der Zuschreibung ohne weiteres nachprüfen. Merkwürdig bleibt nur, daß dieses charakteristische Werk des Meisters der Forschung so lange Zeit verborgen bleiben konnte, um so merkwürdiger, als der Altar gelegentlich einer Restaurierung im Jahre 1898 im Germanischen Museum zu Nürnberg öffentlich ausgestellt gewesen ist. Der Altar trägt die Jahreszahl 1503. Die Gemälde würden also etwa gleichzeitig mit der Münchener „Verspottung Christi" entstanden sein, falls deren — neuerdings angezweifelte — Datierung sich aufrecht erhalten läßt. Es wird nachzuprüfen sein, ob die Lindenhardter Jahreszahl sich nur auf den plastischen oder auch auf den malerischen Teil des Schnitzaltares bezieht, und ob eine so frühe Entstehung der Gemälde ernstlich angenommen werden kann.

HERMANN HUBER, CHRISTUS UND DIE SÜNDERIN

WANDBILDER VON HERMANN HUBER

In Zürich-Wiedikon entstand im vorigen Jahre ein „Kirchgemeindehaus", das Kirche und Vortragssaal, Wohn- und Lehrräume vereinigt. Der bildnerische Schmuck dieses von den Gebrüdern Bräm zweckgemäß schlicht und liebevoll errichteten „Zwinglihauses" wurde einer Reihe von jüngeren Künstlern übertragen, die, im selben Sprengel geboren, gleichalt und von verwandter Gesinnung sich der willkommenen Aufgabe mit besonderer Zuneigung gewidmet haben. Von Otto Kappeler stammen die bildhauerischen Arbeiten, Otto Meyer-Amden entwarf ein Glasfenster, Paul Bodmer, Hermann Huber, Reinhold Kündig, Carl Roesch haben die Fresken gemalt.

Auf Huber entfiel der Hauptanteil, die sechs großen Wandbilder im Predigtsaal. Die Themen waren ihm freigestellt. Außer den hier wiedergegebenen hat Huber den „Sturm auf dem Meere", „Christus und die Samariterin" und „Lasset die Kindlein zu mir kommen" gewählt. Dagegen war das schwierige Oktogonformat Bedingung. Auch der Platz war gegeben: die Bilder sitzen ziemlich hoch zwischen Balkendecke und den Zwickeln der Bogen, die sich zu den Seitenschiffemporen öffnen.

Mit der „Flucht nach Ägypten" begann die Arbeit, „Der verlorene Sohn" steht an dritter, „Christus im Hause Simon" steht an vorletzter Stelle. Entbehrt die erste Komposition mit ihrem feinen Gespinst noch der Wirkung auf weitere Sicht — so stimmungsvoll diese Kirchenlandschaft auch ist —, so kommt in den späteren Bildern mit dem Gewicht ihrer großen Figuren die Funktion des Freskos stärker zum Ausdruck. Die Fläche wird mit entschiedeneren Akzenten durchsetzt und durch ein geschlosseneres Gefüge gebunden.

In einem Hause, das Zwinglis Namen trägt, darf man keine ekstatische Kunst erwarten. Und das entspräche auch Hubers Wesen nicht. Wenn man in biblischen Darstellungen „expressionistischer" Maler einen Zug hat sehen wollen, der katholischer Anschauung entgegenkommt, so kann man von Hubers Auffassung sagen, sie sei ausgesprochen protestantisch. Seine Gestalten und ihr Beisammensein im Bildraum sind von „heilig nüchterner" Art. Seine Kunst hat weder das einfältig Kindliche seines alemannischen Stammesgenossen Thoma noch Steinhausens dünnblütige Frömmigkeit. Huber ist eine kompliziertere, eigensinnigere Natur. So sehr er sich von seinen

Anfängen entfernt hat, von jener Zeit, als er auf einer Ausstellung des „Sturm" die Aufmerksamkeit der Jungen erregte, er verleugnet doch auch in diesen Wandbildern nicht die ihm von jeher eigentümliche Kraft rhythmischen Lebens, die sich vielleicht mehr in der Linie als in der Farbe realisiert. Seine männliche Kunst hat ihren persönlichen Stil über alle Einflüsse und Wandlungen hin bewahrt. Er markiert sich in der stillen Existenz seiner Figuren, in den festen Faltenkurven der Gewänder, in der graphischen Führung der Pinselstriche. Der Ausdruck ist zwar verhaltener als in der Frühzeit, gestillt und entrückt bis zur Idylle. Aber er spiegelt nicht den Ruhezustand eines Mannes, der sich in einem Schweizer Tal abschließt. Auch diese Fresken sind nur eine Etappe auf dem Wege einer problemreichen Entwicklung.

August Grisebach.

HERMANN HUBER, DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN

DIONYSIUSENGEL VOM GEORGENCHOR DES BAMBERGER DOMS. DETAIL

AUS DEM SOEBEN ERSCHIENENEN WERK: „DER BAMBERGER DOM UND SEINE BILDWERKE, AUFGENOMMEN DURCH WALTER HEGE, BESCHRIEBEN VON WILHELM PINDER“. DEUTSCHER KUNSTVERLAG, BERLIN

SYNAGOGE VOM FÜRSTENPORTAL DES BAMBERGER DOMS. DETAIL

AUS DEM SOEBEN ERSCHIENENEN WERK: „DER BAMBERGER DOM UND SEINE BILDWERKE, AUFGENOMMEN DURCH WALTER HEGE, BESCHRIEBEN VON WILHELM PINDER". DEUTSCHER KUNSTVERLAG, BERLIN

OPFERGEFÄSS. BRONZE, CHINA. ZWEITE HÄLFTE DES ERSTEN VORCHRISTLICHEN JAHRTAUSENDS
AUS DEM SOG. FUNDE VON LI-YÜ. 16 CM HOCH

SAMMLUNG WANNIECK, PARIS

AUSSTELLUNG „ASIATISCHE KUNST“ IN KÖLN

VON

WILLIAM COHN

Ostasiatische Kunst marschiert. Kaum war im Januar dieses Jahres die Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in Berlin gegründet, da trat die Kölner Vereinigung mit dem Plane einer Ausstellung asiatischer Kunst hervor. Und bald meldete auch das Frankfurter China-Institut, daß es chinesische Kunst zum Motto seiner ersten Herbsttagung gewählt hätte. Gleichzeitig mit diesen beiden Unternehmungen veranstaltete die Mannheimer Kunsthalle eine umfangreiche und gewählte Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte. Es ist nicht zu verkennen, daß das Interesse für den fernen Osten die breite Oberflächlichkeit einer Mode immer mehr überwindet und sich nachdrücklichst vertieft.

Die Kölner Veranstaltung huldigt ähnlichen Grundsätzen wie die Amsterdamer vom Jahre 1925. Nur verhältnismäßig wenige Objekte werden gezeigt. Hohe Qualität, nicht etwa Vollständigkeit irgendwelcher Art ist das Ziel. Man führt die Kunstwerke in lockerster Aufstellung und schlichtester Umgebung vor. Durch Überspannung der Wände mit einfachem naturfarbenem gleichmäßig gefaltetem Nessel waren die Räume des Kölner Kunstvereines zu einem diskreten Rahmen für die bunte Reihe des Ausgestellten hergerichtet worden. Köln stand allerdings weder die Zeit noch die materielle Unterstützung zur Verfügung wie Amsterdam. Was man in Holland vorsichtig monatelang vorbereitete, mußte hier in wenigen Wochen geleistet werden. Wenn der Widerhall solcher Überstürzung auch bisweilen zu spüren ist, das Gebotene muß im ganzen bejaht werden. Amsterdam hatte sich auf das ältere China, auf das China der Vor-Ming-Zeit konzentriert; Köln läßt, wie es die heutige europäische Einstellung verlangt, das spätere China zwar ebenfalls zurücktreten, doch konnte man sich nicht enthalten, einige wenige Beispiele des Prunkporzellans vorzuführen. Die Stücke, die man zur Verfügung hatte, sind keineswegs minderwertig, dennoch nicht repräsentativ genug, um in die-

ser Umgebung bestehen zu können. Vor allem ist aber in Köln nicht chinesische Kunst allein das Thema der Veranstaltung, sondern asiatische Kunst. Wenn man auch hier unter Asien nicht ohne eine gewisse Berechtigung allein das Gebiet etwa von Zentralasien bis Japan verstand, also im wesentlichen den Kreis jener Länder, die irgendwie und irgendwann buddhistischem Einfluß ausgesetzt waren, so hat man damit doch den Kreis zu weit gezogen. Man zeigte in Köln nicht allein Japan — dieses allerdings nur beiläufig —, sondern auch — und dies in vergleichsweise erheblichem Umfange — Vorder- und Hinderindien. Es wird wohl das letzte Mal sein, daß man sich an ein so umfassendes Unternehmen wagt. Angesichts des rapiden Fortschreitens unserer Kenntnisse wird man von nun an nur an beschränktere Ausschnitte denken dürfen, diese aber dafür tiefer auszuschöpfen versuchen.

Den Mittelpunkt der Kölner Ausstellung bildete der große Eingangssaal mit seinen zwei Nischen, der im wesentlichen China vorbehalten war und in dem vor allem Plastik jeglicher Art (in Stein, Ton, Bronze, Eisen, Holz und Jade), sowie Kultgerät aus Bronze und Jade, meist vorchristlicher Zeit angehörig, vorgeführt wurde. Hinter dieser Halle dehnt sich eine Galerie aus, in der eine ganz andere Welt sprach. Hier waren die Monumentalwerke Vorder- und Hinterindiens vereinigt. Mir scheint fast, daß der indische Raum mehr befriedigte als der chinesische. Weniger als Ganzes genommen. Denn beide Räume zogen den Beschauer in gleicher Weise durch ihre fein ausbalancierte Anordnung und durch die günstige Lichtführung sofort in ihren Bann. Wenn es aber in dem China-Saal eine Reihe von Dingen gab, die bei allem Reiz nur durchschnittlich oder gar mit einem Fragezeichen zu versehen sind, in der indischen Galerie erhob sich fast jedes Stück zu einem Paradigma, das in der Tat gleichsam die letzten Möglichkeiten indischen Kunstwollens repräsentiert. Nur die edlen Steinwerke der Khmer-Plastik und die südindischen Bronzeskulpturen seien hervorgehoben. Kleinere Räume boten der gerätlichen chinesischen Frühkeramik, die man besser die klassische nennen sollte, siamesischer, kambodjanischer, javanischer und nepalischer Bronzekleinplastik Unterkunft. Auch japanische Teekeramik und chinesische und japanische Malerei wurde hier gezeigt. Fanden sich vor allem wieder unter den Kleinbronzen aus indischem Kulturbereich einige seltene Perlen, die Malerei Ostasiens versagte fast völlig. Die Pelliotschen Funde aus Tunhuang interessierten natürlich schon durch ihre gesicherte Herkunft und Datierung. Wie aber die Mehrzahl der chinesischen Bilder in diese Ausstellung geraten konnte, ist unerklärlich. Da Vollständigkeitssucht weder in chronologischer noch in anderer Hinsicht diese Kunstschau beherrschte, so wäre der Ausfall der Malerei kaum mehr zu beanstanden gewesen, als etwa der von chinesischen und japanischen Lacken.

Die Kölner Ausstellung ist alles in allem eine erfreuliche Tat: zum ersten Male wurde in Deutschland indische Kunst als Kunst gezeigt. Wir werden bekannt gemacht mit schönen Beispielen jener Funde, die man heute nach den nördlichen Nomadenvölkern zu benennen beliebt, und mit erlesenen Amuletten aus Jade in größerer Zahl. Aus manchem anderen Kunstgebiete Ostasiens erwarteten uns Überraschungen. Genannt sei nur der märchenhafte, fast lebensgroße Jadekopf, der der Forschung allerlei Rätsel aufgibt, oder der sogenannte Bronzefund aus Li-yü, dessen Zusammensetzung und angeblich genaue Datierung noch der Nachprüfung harrt, der aber in jedem Falle prächtige und überzeugende Stücke enthält. Bemerkenswert ist es, daß es der Ausstellungsleitung gelungen war, das Ausland, vor allem Frankreich und England, in erheblichem, ja in überwiegendem Maße heranzuziehen. So bringt sie auf ihre Art einen Beweis, daß der Geist von Locarno kein bloßes Schemen ist. Daran ändert auch nichts der Umstand, daß viele der vom Ausland gesandten Objekte aus dem Besitz der großen Kunsthandlungen herrühren.

Die Leitung der Ausstellung lag im wesentlichen in den Händen von Alfred Salmony, von dem der mit kurzen Einführungen versehene Katalog (bei Bachem in Köln erschienen) zusammengestellt ist. Benennungen und Datierungen geben selten Anlaß zu Beanstandungen.

FABELTIER. JADE, BRAUNROT. ERSTES NACHCHRISTLICHES JAHRTAUSEND

KUNSTHANDLUNG KEEZER, AMSTERDAM

TARA, BRONZE MIT FARBIGEN STEINEN. NEPAL, 14.—15. JAHRHUNDERT

PRIVATBESITZ

MARX REICHLICH, HEIMSUCHUNG

WIEN, SAMMLUNG EMIL SCHENKER-KARPEL

GOTIK IN ÖSTERREICH

VON

HANS TIETZE

Die Ausstellung, die der Verein der Museumsfreunde unter diesem Titel im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie veranstaltete, strebt eine Revision der Ansichten über die Malerei und Bildhauerei der österreichischen Gotik an; sie wendet sich gleichzeitig an zwei Instanzen: einerseits an die Kunsthistoriker, denen sie ein sonst in viele in- und ausländische Museen und Privatsammlungen, in finstere Kirchen und entlegene Klöster verstreutes Material handlich geordnet vorlegt, anderseits an das größere Publikum, das darauf gestoßen werden soll, daß sich unter diesen Werken viele befinden, deren Sehnsucht noch nicht verraucht, deren Kraft noch nicht versiegt ist, die auch unserer Zeit unmittelbar Gültiges zu sagen haben. Der eine Zweck wird unzweifelhaft erreicht werden; wenn längst getrennt gewesene Altarflügel aus weit entfernten Sammlungen wieder für kurze Zeit zusammenkommen, wenn die Vertreter der verschiedenen Generationen übersichtlich aneinandergereiht werden, wenn Innerösterreich und Wien, Salzburg und Tirol durch führende Kunstwerke in ihrer Eigenart charakterisiert werden können, dann muß die bisher im Argen liegende Ordnung dieses Materials merkliche Fortschritte machen; Zusammenhänge werden gefunden, Beeinflussungen festgestellt, Meisterpersönlichkeiten konstruiert werden — wir werden allesamt nach dieser Ausstellung und durch sie mehr über die österreichische Gotik wissen als heute.

Fraglich ist jedoch, ob der andere Zweck der Ausstellung, das Heranbringen der Vergangenheit an die Gegenwart, ebenso vollständig erreicht werden wird. Das österreichische und namentlich das Wiener Publikum hat sich bisher aller gotischen Kunst gegenüber merkwürdig ablehnend verhalten. In dem großen und bewundernswerten Sammlungsorganismus, den die Habsburger geschaffen haben, hat gerade diese Kunst keinen Platz gefunden; der internationalen Einstellung der Dynastie — die ihr Augenmerk auf Italien, Spanien, die Niederlande so gut wie auf die deutschen Lande richtete — lag die Beschränkung auf die engere Heimat, ihrer vornehmlich dem Dekorativen und Repräsentativen, dem technisch Mustergültigen und klassisch Vollendeten gewidmeten Kunstliebe das Verständnis für alles Ringende und tief Innerliche fern. Aber vielleicht sind die Habsburger auch hierin wie

in manchem andern die Repräsentanten der allgemeinen Neigungen ihres Volkes gewesen; Tatsache ist, daß diese Lücke im Sammeln des Hofes weder durch irgendeine andere öffentliche Einrichtung noch durch den Eifer Privater geschlossen worden ist. Gotische Kunst wird in Wien lange nicht so intensiv gesammelt wie anderwärts und, wo es geschah, weniger aus leidenschaftlicher Vorliebe für diese Kunst als auf romantischer Grundlage — wie beim alten Grafen Wilczek auf Schloß Kreuzenstein — oder auf kulturhistorischer — wie bei Dr. Figdor, dem Nestor der Wiener Sammler; und bei der Neugestaltung des öffentlichen Musealbesitzes nach dem Umsturz hat wohl die Gemäldegalerie begonnen ein Zentrum für die altdeutsche Tafelmalerei zu werden, die Plastiksammlung aber bisher keinerlei Neigung gezeigt, ihre Tradition als Renaissance-Kunstkammer zu durchbrechen. In der Urbegabung des Österreichers muß etwas Ungotisches, Antigotisches liegen und jener gotische Mensch, den Worringer aus den Stilmerkmalen abstrahiert hat, muß sich zu seiner Zeit an der schönen blauen Donau recht unwohl gefühlt haben; jenes Hindernis muß der Zug ins Sinnliche sein, der die österreichische Dramatik in einer Barockoper und nicht in einem Faust gipfeln läßt, das Vorwalten des Gefühls, dem die letzte Konsequenz des Gedankens versagt bleibt. Es sind Vorzüge und Mängel, die anderen Kunstperioden hier zu größerem Glanz verhalfen, die aber auch der österreichischen Gotik als ein fremdartiger Zusatz eine bestimmte Färbung verleihen, ihr besondere Züge prägen, die man einseitig vom Standpunkt der klassischen Gotik her urteilend als provinzielle Zurückgebliebenheit und Stilwidrigkeit empfunden hat. Pinder hat das Wort von der Überheblichkeit des Westens geprägt; die Ausstellung in Wien, wie die gleichzeitige in Breslau, wo es beim Denkmaltag eine Art von Motto bildete, wollen die Ebenbürtigkeit und Selbständigkeit der ostdeutschen Gotik bezeugen.

Was speziell die südostdeutschen Gebiete in den zweieinhalb Jahrhunderten, in denen sie noch nichts waren als ein Teil des deutschen Reichs und dennoch die Verknüpfung mit fremden Nationen bereits als ihr Schicksal in sich trugen, an großen und bleibenden Werten hervorgebracht haben, beginnt heute höhere Schätzung zu gewinnen, unsere Stilbegriffe sind weniger dogmatisch geworden und wir genießen, wie in der italienischen Renaissance den gotischen Einschlag, auch in der Gotik das Ungotische stark und gern. Was den Werken des späten dreizehnten und frühen vierzehnten Jahrhunderts die Bedeutung gibt, ist das Überlokale, das sich an den großen Zentren der künstlerischen Bewegung messen und regeln läßt; sowohl in der Malerei (Rückseiten des Verduner Altars) als in der Bildnerei St. Florianer Florian (Klosterneuburger Madonna, Dienstbotenmadonna, Statuen der Eligiuskapelle und des Chors von St. Stefan) ist von Anfang die Spannung zwischen den örtlichen Voraussetzungen und der Neigung zum Internationalen eigentümlich; den festen Faden der breiten Entwicklung ergänzt die drahtlose Verbindung, die von Spitze zu Spitze geht. Eine bleibende Vermehrung der Geschichte der gotischen deutschen Malerei bildet sodann die die Stufe des böhmischen Einflusses ablösende Phase um 1420/30; am überraschendsten sind die Steirer, die in dem Schlachtenbild Erzherzog Ernst des Tapferen aus St. Lambrecht und der Kreuzigung aus St. Peter zwei ebenso persönliche wie vorgeschrittene Werke aufweisen. In der Salzburger Malerei der Jahrhundertmitte die in ihrer Dunkelheit beunruhigende Gestalt Pfennings, dessen Erscheinung durch die Anbetung der Könige eine wichtige Bereicherung erfährt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die breite Fülle der Wiener Malerei, in der leicht rührseligen Breite des Erzählens und der harten Lokalfarbigkeit, aber auch in der Landschaftssehnsucht etwas waldmüllerhaft; durch den Einschlag des farbig und psychologisch feineren Salzburger Elementes gewinnt diese Wiener Malerei gegen Ende des Jahrhunderts im jüngeren R. F. ihren Höhepunkt: die Vorstufe zum Donaustil, bei dessen entscheidender Formulierung die öster-

DER HEILIGE SEBASTIAN, INNERÖSTERREICHISCH
UM 1500
LIEBFRAUENKIRCHE, WIENER-NEUSTADT

reichische Malerei durch deutsche Malerei auf österreichischem Boden ersetzt wird. Neben dieser österreichisch-salzburgischen Linie eine eigenwillige und besondere Tiroler Schule, die zu jener im Gegensatz steht und sie zugleich in ihrer Grundtendenz der Vermittlung zwischen Nord und Süd aufs äußerste konzentriert. Michael und Friedrich Pacher, der Meister der Uttenheimer Tafel und Marx Reichlich, vier starke miteinander verstrickte Persönlichkeiten.

Das Österreichische ist keine im vorhinein bestimmte Qualität, sondern eine Tendenz, ein Ergebnis waltender Kräfte. Es bedarf, um erkennbar zu werden, des Kontrasts anderer Schulen; deshalb wurden um die österreichischen Werke einige andere geordnet, böhmische, fränkische, schwäbische, bayrische. Sie ziehen eine Grenzlinie, die das Österreichische in einer genügend scharfen Silhouette umreißt.

KNIENDER ENGEL. STEIRISCH, ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS

WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

JOS. ANTON KOCH, GEWITTERLANDSCHAFT. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IM LEIPZIGER KUNSTVEREIN

DEUTSCHRÖMISCHE MALEREI VON 1790—1830

AUSSTELLUNG DES LEIPZIGER KUNSTVEREINS GEMEINSAM MIT DEM MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

VON

CARL GEORG HEISE

Im Mittelpunkt der Ausstellung hängt das entscheidende Bild, für das alles übrige, trotz Reichtum und Schönheit, nur Hintergrund zu sein scheint, jene große ideale italienische Berglandschaft von Karl Philipp Fohr, die für sich allein schon deutsche Romantik italischer Prägung vor der Nachwelt gültig repräsentieren könnte. Diese Meisterleistung ist das Werk eines Dreiundzwanzigjährigen, der nach diesem ersten und letzten ganz großen Wurf gestorben ist, im Augenblick als aus dem Jüngling der reife Künstler geworden war. Seine Zeichnungen, die nahezu vollständig vor kurzem in Heidelberg ausgestellt waren, stehen in Leipzig — neben den Arbeiten Schnorrs v. Carolsfeld — als die bedeutendsten Exponenten deutsch-römischer Zeichenkunst. Genau zur gleichen Zeit entstanden — um 1818 — sind die Schnorrschen und die Fohrschen Künstlerbildnisse, jene bei aller schlagenden Charakteristik von nazarenerhaft strenger zeichnerischer Geschlossenheit und wie vom Geist erleuchtet, diese bei aller Klarheit der Form doch persönlicher, freier, Ahnen einer individualistischen Naturauffassung, wie sie die Hauptzeit des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht hat. Nazarener im strengsten Wortsinn enthält die Ausstellung, mit Rücksicht auf die vorangegange Ausstellung in Lübeck, nur soweit sie für das Gesamtbild unentbehrlich sind; unter ihnen dominiert Overbeck, nicht nur durch Zahl und Ruhm, sondern auch durch die Qualität. Sein Selbstbildnis mit Frau und Kind ist die klassische Formulierung deutschrömischer Kunstgesinnung. Besonders aufschlußreich ist die Ausstellung für das Landschaftsbild. Was bei Fohr, fast wie ein Wunder, harmonisch zusammenklingt — ein wohlgegliederter Bildbau und ein warmes Walten märchenhaften Zaubers, der bis in Richtersche Sphären dringt —, das gewinnt in den Werken der anderen meist nur gesondert Gestalt, wenn auch gerade diese Ausstellung dem Unbefangenen beweisen wird, wie Klassizismus und Romantik zwar scharf trennbare Begriffe sind, ihre Jünger aber in ihren besten Werken vom Geiste auch des gegnerischen Lagers mehr als einen Hauch verspürt haben. Koch, kein Neuerer, sondern ein edler Spätling, Deutschlands Poussin, wirkt mit seinen wahrhaft erhabenen „idealen" Landschaften heimlich selbst bei denen nach, die sich, wie Horny, naturalistischer entfalten, literarisch bezeugt und auch dem Auge deutlich bei Ferdinand Olivier, der niemals in Italien war und „romantischer" ist als der römische Kreis. Die einheitliche Wirkung der Räume ist einer der stärksten Eindrücke in Leipzig, gewiß zum Teil bedingt durch die museumsmäßig vorbildliche Auswahl und Gruppierung Dr. Werner Teupsers, sicherlich aber auch erwachsen aus der inneren Zusammengehörigkeit der Werke, die bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Programme doch aus einer verwandten Weltanschauung geboren sind, in diesem Kernpunkt unserer zerrissenen Gegenwart Sehnsucht und Vorbild. Es ist dringend zu wünschen, daß über den buchtechnisch höchst reizvollen Katalog hinaus durch eine größere Tafel-Publikation die Resultate dieser ungewöhnlich wissenschaftlich fruchtbaren und ungewöhnlich ästhetisch aktuellen Ausstellung einem weiteren Kreise von Forschern und Kunstfreunden zugänglich gemacht werden möchte.

WALTER TRIER, LUMPENKONGRESS

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Kunsthandlungen möchten gute Ausstellungen machen, trotz der schlechten Wirtschaftslage; sie wissen nur nicht recht, was sie ausstellen sollen. Es fehlt das Schlagende und Überzeugende. Fast alle Ausstellungen stehen im Zeichen des Achtungserfolges. Und das ist auf die Dauer zu wenig.

Die Sezession versucht weiterhin mit Erfolg die Mitglieder der ehemaligen Freien Sezession zu gewinnen. Die jetzige Ausstellung ist dadurch besser geraten, als die Veranstaltungen der letzten Jahre; der Gesamteindruck, vor allem in dem Hauptsaal, war ruhiger und reifer. Die Hauptträger des Erfolges waren Ury, Trier, Bató, Ahlers-Hestermann, Fritsch, Großmann, Hofer, Jaeckel, Kees, Röhricht, Spiro und einige andere.

Bei Victor Hartberg machten die Bilder Leo Michelsons einen guten Eindruck. Er ist kein origineller, doch ist er in aller Abhängigkeit — von Corinth — ein ernsthafter Künstler. Die Bilder Kurt von Keudells, die im Anschluß an derselben Stelle gezeigt wurden, hielten nicht ganz, was einige Proben vorher versprochen hatten. Gute Stellen sind überall; doch ist das Talent noch unter der Botmäßigkeit von Palette und Ölfarbe, es fehlen dem Kolorismus die Richtigkeiten. Unter den Plastiken Georg Kolbes ist die bronzene Porträtbüste Slevogts ausgezeichnet. Es ist eine der besten Bildnisskulpturen der Zeit.

Rudolf Levy stellte neun Bilder bei A. Flechtheim aus. Ernste Arbeiten, die aber mehr an die Kunst als an das Leben denken lassen. Man wünscht dem Künstler mehr Vergessen, mehr Selbstvergessen. Eine Rechnung steckt ja in jedem Bild; worauf es ankommt ist jedoch, daß der Betrachter die Rechnung nicht spürt. Bei Levy spürt er sie. Dann folgte bei Flechtheim eine Kollektion von Maurice de Vlaminck. Er ist moderner Manierist in Reinkultur. Der erste Natur-Eindruck ist ja oft noch irgendwie erhalten; der Vortrag läßt diese Wahrheit dann aber fast pittoresk erscheinen. Was am Ende herauskommt, ist eine Arabeske. Die wirkt bei drei Bildern witzig, bei dreißig langweilig.

Nach längerer Pause hatte Friedrich Feigl in der Neuen Kunsthandlung ausgestellt. Er ist der Natur, dem Leben nähergekommen und hat das Literarische abgestreift. In den besten Aquarellen ist etwas Frisches, in den besten Zeichnungen etwas Geistvolles, und in der Gesamtproduktion ist ein Gefühl von Glück.

Die Galerie Wiltschek ist in die Viktoriastraße gezogen. Sie eröffnete die guten neuen Räume mit Bildern des nach Berlin übersiedelten Düsseldorfers Gert Wollheim. Dieser Maler kann vielerlei, geht aber stets von Bildern und Stilformen aus. Von Rembrandt, Goya, Slevogt, von den Alt-

WILLY JAECKEL, FRAUENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

deutschen und den Manieristen. Die Anregung wird dann sensationell gesteigert. Wollheim geht mit großer Sicherheit auf einem Weg dahin, der sicher nicht der richtige ist.

In der Galerie J. Caspar traf mit den Chodowiecki-Ausstellungen eine Darstellung des graphischen Werkes Max Liebermanns hübsch zusammen. Die ältesten Blätter Liebermanns sind nun schon vierzig Jahre alt, sie sind also bereits historisch geworden. Sie sind dadurch nur um so lebendiger geworden.

Neue und alte Bilder Lesser Urys wurden in der Kunstkammer (Martin Wasservogel) gezeigt. Die Ansichten aus London zwingen den Betrachter, an Monet zu denken. Zum Nachteil Urys. In der Anlage dieses Talentes ist ein Zug, der zum Meisterhaften drängt. Doch stellen sich der Realisation in jedem Fall Hindernisse innerlicher Art entgegen. Die klecksige, etwas schrille Malweise hinterläßt einen peinlichen Eindruck, der seltsam mit einer Empfindung von Wertschätzung streitet.

Bei Paul Cassirer stellte L. E. Kirchner viele neue Bilder aus. Er zwang damit von neuem zur Anerkennung seines Geschmacks und seiner merkwürdigen Fähigkeiten, mit einem Nichts an Mitteln ein Menschengesicht ähnlich, eine Bewegung lebendig, eine Gruppenwirkung eindringlich zu machen; je ruhiger er aber sein will, je mehr er neuerdings fertig malt, um so deutlicher zeigt sich auch das Akademische und nur Dekorative in seinem Talent. Eine Begabung von Wuchs, der jedoch der Eigenwuchs nie genügt hat. Auch hier nur ein Achtungserfolg.

In der Galerie Neumann-Nierendorf stellte sich Lomnitzer als ein begabter Maler vor, dessen Neigung zum Dekorativen von einem beachtenswerten Naturgefühl in Schranken gehalten wird. Zum 60. Geburtstage Kandinskys war sodann eine umfassende Ausstellung gerüstet worden. Man kann einer so unbeirrbaren Konsequenz den Respekt nicht versagen. Das Kunstgefühl aber, das irgendwie erregt werden will, und sei es nur von seiten der Geschmacklichen, kam auch in dieser sorgfältig gemachten Ausstellung wieder zu kurz.

Einen besonderen Hinweis verdienen Bühnenbilder, die Emil Preetorius für die Euryanthe-Aufführung der Städtischen Oper gemacht hat. Die Bühne kann sich dieser Erwerbung durchaus freuen. Er ist klug, arbeitet mit Geist und Geschmack, fühlt sich in das Wesen der Bühnenwerke ein und weiß, während er malerisch reizvolle Bilder gibt, das Ganze zu ordnen. Szenerie und Kostüm gehen ausgezeichnet zusammen, und da der Maler mit dem Regisseur und mit dem Kapellmeister (Bruno Walter) vortrefflich zusammenarbeitet, so dient und herrscht er zugleich in einer vorbildlichen Weise. Würde Preetorius noch eine leise Trokkenheit und Süßigkeit der Farben (und des Lichts) vermeiden, so könnte man in ihm einen legitimen Nachfolger des Dekorationenmalers und Dekorationenarchitekten Schinkel erhoffen.

K. Sch.

Die bei Flatow & Priemer ausgestellten Öfen, wovon zwei Beispiele abgebildet sind, stammen zum größten Teil aus alten Patrizierhäusern im südlichen Schwarzwald. Aus welchen Manufakturen oder Töpfereien die verschiedenen Öfen kommen, läßt sich schwer sagen. Immerhin läßt sich bei den meisten Stücken der Einfluß der berühmten Schweizer und Badischen Töpfereien feststellen.

GEORG KARS, MÄDCHEN MIT PAPAGEI

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

ERNST FRITSCH, CAFÉ SOLTSCHEK IN CAPUTH

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

Die Mehrzahl der ausgestellten Öfen sind Ende des achtzehnten Jahrhunderts entstanden — bis auf einen, der mit 1682 datiert ist und außer dieser Jahreszahl noch eine interessante Kachel besitzt, die neben einer alten Inschrift die zweite Jahreszahl 1770 trägt. — Ein schöner, großer, weiß glasierter Kachelofen stammt aus dem Jahre 1831.

DRESDEN

Bei Gutbier sah man deutsche und französische Maler des neunzehnten Jahrhunderts. Am Anfang der Deutschen Böcklin und Feuerbach mit einem Teil ihrer lange verschollenen, durch Zufallsfügung fast gleichzeitig wieder entdeckten Bilder aus den fünfziger Jahren. Es folgte die Gruppe Leibl, Trübner, Schuch, Haider und sodann Liebermann, Uhde, Corinth, Slevogt mit zum Teil bekannten Werken. — Daneben eine Reihe guter französischer Bilder, die, da sie in Deutschland noch nicht gezeigt worden sind, erhöhtem Interesse begegnen. Das früheste unter ihnen war ein kleines Stück von Delacroix mit der Darstellung zweier sprungbereit sich anfauchender Löwen. Dann von Diaz eine „Sitzende Frau im Park“ sehr lebendig in dem Kontrast des lichterfüllten Freiraums und der in weiches Halbdunkel gebetteten Hecken. Eine hügelige Wiesenlandschaft mit Bäumen und Felsblöcken gehört dem reifen, fertigen Courbet an; überraschender war ein Frühwerk Courbets vom Jahre 1845, das den Maler ganz im Banne romantischer Sentimentalität zeigt. Dargestellt ist ein Jüngling an einer Waldquelle, sehr preziös und geschraubt in der Pose und von schwärmerisch schmachtendem Ausdruck. Wichtiger als einige Pissaros erscheinen zwei Monets, eine im Morgenglanze funkelnde südfranzösische Landschaft und eine 1882 entstandene Meeresküste von großer Unmittelbarkeit in der Schilderung der von leichten Dünsten erfüllten frischen Seeluft. — Das Schönste sind zwei Bilder von Renoir: ein „Südliches Flußufer“ und eine sonnige Wiesenlandschaft mit der ruhenden Familie. Raum und Körper, Körper und Farbe und Licht, bei der Mehrzahl der Meister isoliert, erscheinen hier in der wundersamen Einheit, zu der Renoir diese Dinge hat verschmelzen können. K. W. J.

An die Stelle Otto Gußmanns, der das Atelier für Monumentalmalerei an der Dresdener Akademie leitete, ist Otto Dix berufen worden.

Als Nachfolger Heinrich Tessenows, der einem Rufe an die Hochschule in Charlottenburg folgte, ist Wilhelm Kreis gewählt worden.

DÜSSELDORF

Der Maler Fritz Feigler in Düsseldorf, auf den im Junihefte dieser Zeitschrift hingewiesen wurde, ist als Professor an die staatliche Hochschule für bildende Kunst in Weimar berufen worden. Damit verliert Düsseldorf seine ursprünglichste Malbegabung. Gleichzeitig nahm der Maler Fritz Burmann einen Ruf an die Kunstakademie in Königsberg an.

An die Kunstakademie in Düsseldorf werden als Professoren berufen die Maler Heinrich Campendonk, Krefeld, und der Düsseldorfer Werner Heuser.

BASEL

Zum Gedächtnis des Schweizer Landsknecht-Malers Urs Graf hatte die Basler Kunstsammlung seine Zeichnungen ausgestellt, die zum allergrößten Teile ihr gehören, und ihr Kustos Dr. Hans Kregler hat einen beschreibenden Katalog mit vielen Tafeln und einer ausgezeichneten Einführung geschrieben. Man kann zum Lobe dieses Kataloges etwas sagen, was von solchen Arbeiten sehr selten zu behaupten ist: daß dem Leser durch ihr Wesen und Gestalt des Helden lebendig wird, daß er in einem Ton verfaßt ist, der auf eigentümliche Weise dem maßlosen selbstherrlichen gewaltmännischen Wesen jenes Zeichners und Kriegsknechtes kongenial ist. Dies ist in jeder Beziehung positiv gemeint. Ebenso solide in wissenschaftlicher Beschreibung und Aufklärung wie großartig und einfühlend im Stil: so tritt uns Kreglers Arbeit entgegen. Und wer die merkwürdige, ihrer Zeit völlig verbundene und im künstlerischen Resultat doch zeitlos wirkende Erscheinung des Urs Graf noch nicht kannte oder ungenügend kannte, der findet sie in diesem Bändchen prall und allseitig begriffen vor sich. Der tolle Abenteurer und geniale Mensch (von dem fast nur Graphik und Handzeichnungen auf uns gekommen sind, und der dennoch ein ganzer Kerl war auch im Nebenprodukt seines wilden Daseins, der Kunst) spiegelt sich in einem kongenialen Interpreten von echt schweizerischem Geist. Ein

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, WEIDENINSEL
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

sympathischer Anblick auch für den Friedfertigen, weil Kriegsgreuel und Gewaltätigkeit ganz und gar in Kunst eingegangen sind. P. F. S.

MANNHEIM

Die städtische Kunsthalle ist durch die Übersiedlung des Kunstvereins in ein eigenes Gebäude endlich instand gesetzt worden, über ihre sämtlichen Räume zu verfügen. Ein Vorteil, der sich in der Neuordnung der vorhandenen Bestände aufs glücklichste auswirkt. So konnten diese im oberen Stockwerk übersichtlich und sinnvoll verteilt werden, während das untere für die wechselnden Ausstellungen und in seinem Anbau für die lokale Kunst frei bleibt. Eine Reihe wertvoller Stücke, die bisher im Depot verwahrt bleiben mußten, werden der Öffentlichkeit nunmehr sichtbar, und die Galerie stellt sich heute als eine der bedeutendsten Sammlungen der Malerei des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunders dar, die der Westen Deutschlands besitzt, insbesondere, was die Qualität der vorhandenen Werke betrifft.

Im September und Oktober zeigte die Kunsthalle eine Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte in der Reihenfolge der Entwicklung, veranstaltet mit dem Material der besten deutschen Sammlungen, wie Kurth, Straus-Negbaur und Smidt. Die Zeit der Aktualitätsschätzung des japanischen Farbholzschnitts ist ja vorüber — es war die Zeit des Jugendstils. Wir sehen heute diese Dinge anders, und die feminine Lyrik und dekorative Flächenkunst der Meister des neunzehnten Jahrhunderts wird uns nicht mehr in dem Maße entzücken, wie dies damals der Fall war. Aber immer noch gleich eindrucksvolle Wirkung üben die großen Persönlichkeiten, die wir heute vielleicht noch mehr als solche zu würdigen wissen, und die zusammengefaßte Energie einer zeichnerischen Überlieferung, wie wir sie aus den Frühdrucken kennen lernen. Unter diesem Gesichtspunkt des Versuchs einer zeitlosen Wertung — die ja trotz aller Problematik immer erstrebenswert ist — muß man diese auch in ihrer schlichten Ordnung schöne Ausstellung als sehr tüchtige Leistung hervorheben. Erwähnt mag noch werden, daß neben Oppenheim-Frankfurt auch die Sammlung Wagenmann-Mannheim bedeutende Stücke japanischer Kleinkunst zur Verfügung stellte und damit den Gesamteindruck verstärken half.

L. Moser (Karlsruhe).

PARIS

Der Kunstbesitz des französischen Staates und der Stadt Paris wurde im Laufe dieses Sommers durch eine außergewöhnlich wertvolle Sammlung bereichert. Die Handzeichnungssammlung des Herrn J. Masson, die bei uns nicht sehr vielen Kunsthistorikern bekannt war, da sie bis zum Kriege und danach bis vor wenigen Jahren in Amiens bewahrt wurde, kam als Legat des Besitzers an die École des Beaux Arts in Paris, wo sie öffentlich zugänglich gemacht werden soll. Dieselben tiefgewurzelten Bürgergefühle, denen der französische Staat, oft nicht einmal zu Dank, soviele seiner schönsten Kunstsammlungen verdankt, bewiesen sich hier. Die Großherzigkeit dieser Stiftung muß von denen, die die Sammlung Masson kennen, bewundert werden. Mit dem bereits vorhandenen Bestand rückt die École des Beaux Arts damit in die Reihe der großen Handzeichnungssammlungen alter Kunst, die für den Kunstforscher nicht mehr zu übergehen sind. Herr Masson hat in mehr als dreißig Jahren von fast allen Großmeistern alter Kunst zum Teil außergewöhnlich schöne Blätter erwerben können. Typus des passionierten Sammlers (dabei Typus des freigeistigen Franzosen), begann er nicht, wie die meisten Sammler von heute, bei den Händlern und bei den Experten. Da er als Soutanenfabrikant mit dem Klerus von Nordfrankreich in enge Berührung kam, begann er dort, wo, zumal im neunzehnten Jahrhundert, immer noch vieles zu holen war, bei der Kirche. Es versteht sich von selbst, daß er später, und mit Glück, auch auf den Auktionen und im Handel kaufte. Für den Forscher stellt diese Sammlung eine Fundgrube dar. Darum wäre zu wünschen, daß der Katalog, der von einem der besten französischen Zeichnungskenner M. Huteau vor der Übernahme angefertigt wurde, bald auch gedruckt erscheint.

BAROCKOFEN IN SCHRANKFORM. UM 1600

AUSGESTELLT BEI FLATOW & PRIEMER, BERLIN

KACHELOFEN. UM 1800

AUSGESTELLT BEI FLATOW & PRIEMER, BERLIN

HANNOVER

Eine eigentlich hannoversche Kunst wird man — trotz vieler hannoverscher Künstler — vergebens zu entdecken suchen. Die mit Hannover verknüpften leuchtenden Namen der Kunstgeschichte sind, von den Brüdern Zisenis und von Ramberg bis zu Bandel und Friedrich Kaulbach, nicht durch das hannoversche Klima bestimmend beeinflußt worden, sondern Verwerter und Verwandler in der Fremde gewonnener Anregungen gewesen. Das wäre bis in unsere Tage so geblieben, wenn nicht vor zehn Jahren eine neue Note in das heimische Kunstleben gekommen wäre durch die Gründung der Kestner-Gesellschaft, die, mitten im Weltkrieg mutvoll aufgebaut, bald die in der Zerstreuung schwachen Kräfte zu gemeinsamen Wirken vorzugsweise an der jungen Kunst sammelte. Das Erstehen einer „hannoverschen Sezession" war neben wegweisenden Ausstellungen (Liebermann, Paula Modersohn, Corinth, Nolde, Rohlfs, Klee, Lehmbruck u. a.) das sichtbarste Zeichen des neuen Wollens. Die Jubiläumsausstellung, die von der Kestner-Gesellschaft aus Anlaß ihres zehnjährigen Bestehens jetzt veranstaltet wird, vereinigt mit Recht darum lediglich das Schaffen der bedeutenderen Hannoveraner und derer, die von Hannover aus in die Welt gingen.

Wechselt man von hier zum Kunstverein hinüber, wo die hannoverschen Künstler jetzt volle Juryfreiheit genießen, so findet man als Träger einer anständigen Mittellage die Namen der Kestner-Gesellschafts-Ausstellung und ein paar darüber. Eigentlich ist durch diese Schau von 600 Bildern der Idee der juryfreien Ausstellung nicht gedient worden, gerade weil sie Verkaufscharakter hat. Die hannoversche Kunst muß man diesmal in der Kestner-Gesellschaft aufsuchen. Kurt Voß.

KIEL

Mißtrauen gegen Veranstaltungen, die sich auf provinzielle Kunst beschränken, wird in der Ausstellung schleswig-holsteinischer Künstler behoben; man macht die merkwürdige Erfahrung, daß es, der konservativen friesischen Stammeseigentümlichkeit zumTrotz, eine schleswig-holsteinische Kunst im Sinne einer fester zu umreißenden Schule nicht gibt. Die Werke beweisen es deutlich und die biographischen Notizen geben darüber Aufschluß, daß die Künstler, dem Zuge des Küstenbewohners in die Weite nachgebend, ihre Lehrjahre an den mittel- und süddeutschen Kunstschulen und ihre Wanderjahre in fremden Ländern und fernen Weltteilen zugebracht haben, und die Ausstellung, deren ausgezeichnete klare und charakteristische Zusammenstellung Professor Arthur Haseloff zu danken ist, gibt ein Abbild im Kleinen der allgemeinen Entwicklung der deutschen Kunst der letzten fünfzig Jahre.

Ruft man sich in die Erinnerung zurück, daß drei der meist genannten deutschen Künstler der Gegenwart, nämlich Barlach, Nolde und Rohlfs, aus Schleswig-Holstein stammen, so ist man auf die Leistungen der stammesverwandten Bildhauer und Maler einigermaßen begierig. In guten Beispielen ihrer Kunstübung sind neben den Genannten unter anderem vertreten: Feddersen, der fast Achtzigjährige, Alberts, der Halligmaler, Christiansen, Claudius, Dettmann, Eckener, Hein, Illies, Laage, Momme Nissen, Röhl, Wilckens und von der jüngeren Generation Ehmsen, Gotsch, Hablik, Thämer. Vor allem wird man sich Begabungen, wie Kay H. Nebel, Stegemann, Groß, Holtorf und Niko Wöhlk einprägen.

Ch. G.

MAX SLEVOGT, TÄNZERIN

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR RHEINS, BERLIN

AUKTIONSNACHRICHTEN

In Paris hat die Saison Ende Oktober mit ein paar kleinen Auktionen begonnen, von denen es lohnt, ein Wort zu sagen, weil es in einigen Fällen zu überraschenden Preisbildungen kam. Am meisten Beachtung fand die auffallend hohe Bewertung eines Gemäldes von Henri Rousseau, das mit Teilen der in letzter Zeit viel genannten Sammlung John Quinn zum Ausgebot gelangte. Das große und sehr merkwürdige Bild, das eine schlafende Zigeunerin darstellt, erzielte 520000 fr. Das erstaunlichste aber an diesem enorm hoch erscheinenden Preise war die Tatsache, daß er hinter den Erwartungen der Sachverständigen, deren Schätzung nicht weniger als 800000 fr betrug, noch weit zurückblieb Eine Landschaft von Cézanne (Montagne Ste. Victoire) kostete 280000 fr, ein großer Matisse, ein liegender Frauenakt, 101 000, ein kleineres Bild des Malers „le chapeau aux roses", 40000 fr. Die Preise für Bilder von Derain lagen zwischen 20000 und 30000 fr, für die Gitarrenspielerin der Laurencin wurden 31 100 fr bezahlt. Eine Ansicht von Le Havre von Pissarro erreichte 49000, ein Rouault 20000, Bilder von Segonzac 12000 bis 26000 fr.

In der Auktion von Bildern, die Künstler zugunsten der Frank-Stützung gestiftet hatten, erreichte ein Anatole France-Porträt Van Dongens 95000 fr, für einen Fujita wurden 20000 fr, für einen Picasso 79000, für einen Pascin 15 500 be-

GEORG KOLBE, BILDNISBÜSTE MAX SLEVOGT

AUSGESTELLT BEI VICTOR HARTBERG, BERLIN

zahlt. Im übrigen war das Ergebnis ziemlich bescheiden, wenn auch des guten Zweckes wegen das Publikum sich ziemlich rege an dem Gebot beteiligte.

In Berlin brachte die Auktion Theodor Schall bei Paul Cassirer den Beweis, daß die Kaufkraft des Publikums sich seit dem vorigen Winter bedeutend gehoben hat. Die Sammlung Schall enthielt kaum wirklich hervorragende Stücke, sie bestand im wesentlichen aus weniger bedeutenden Bildern, die im freien Kunsthandel erfahrungsgemäß heute am schwersten verkäuflich sind. Um so erstaunlicher war es, daß die Versteigerung einen sehr regen Verlauf nahm, und bis auf wenige Ausnahmen sämtliche Bilder bei guten Preisen ihre Käufer fanden.

Relativ am geringsten bewertet wurde das Hauptstück der Sammlung, ein kleines aber sehr komplettes Gemälde von Marées, Adam und Eva darstellend, das für 8600 Mark von dem Essener Museum erworben wurde. Hoch im Preise war Liebermanns „Biergarten in Brandenburg", der 9500 Mark kostete und das Holländische Haus von 1897, das 6100 Mark brachte, beides kleinere Bilder, auch Thomas Schwarzwaldbach von 1898 war mit 7000 Matk recht gut bezahlt. Kleine Bilder von Spitzweg sind mit 13600 und 7900 Mark entschieden heute weit überwertet. Daß ein Bismarck von Lenbach mit 14000 Mark den höchsten Preis des Tages erzielte, steht auf einem anderen Blatt, denn dieser Preis wurde nicht für Lenbach, sondern für Bismarck bezahlt. Daß aber eine Landschaft von Adolf Lier mit 4700 Mark nicht viel weniger kostete als eine recht gute Landschaft von Courbet, die 6400 Mark brachte, gehört in das Kapitel der Unlogik des Kunsthandels, der den Interessen sehr verschieden eingestellter Sammlerkreise Rechnung zu tragen hat und Kunstwerke nicht nach einem idealen Qualitätsmaßstab zu bewerten vermag.

Im Anschluß an die Sammlung Schall wurden 76 Zeichnungen von Kokoschka versteigert, und auch bei dieser Gelegenheit konnte man die Bemerkung machen, daß auf einer Auktion leichter gekauft wird als im freien Handel, obwohl die Preise, die durchschnittlich zwischen 100 und 400 Mark lagen, keineswegs niedriger waren, als sie an anderen Stellen gefordert werden.

Die China-Sammlung des Herrn Richard Seligsohn, die am folgenden Tage zum Ausgebot gelangte, enthielt kaum ein bemerkenswertes Stück. Es war im allgemeinen die von den Händlern heute so gefürchtete „Mittelware". Aber allen Prophezeiungen zum Trotz war auch in diesem Falle das Resultat über Erwarten günstig.

Die erste wichtige Auktion bei Lepke brachte die Reste der Silbersammlung des verstorbenen Antiquitätenhändlers Jacob Klausner und die Renaissance-Medaillen und Plaketten der berühmten Sammlung Vieweg in Braunschweig. Unter den Silberarbeiten gab es kaum Stücke von hohem Rang. Trotzdem war das Ergebnis relativ günstig. Ein Nürnberger Deckelpokal aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts brachte mit 2400 Mark den höchsten Preis. Das Interesse für die Plaketten und Medaillen war dagegen merkwürdig gering. Nur die hervorragend schöne Medaille des Lionello d'Este von Pisanello wurde ihrem Werte entsprechend mit 3650 Mark zugeschlagen.

Eine Versteigerung moderner Graphik bei Paul Graupe ließ eine gewisse Erholung der im vorigen Jahre sehr gesunkenen Preise erkennen. Von Corinth allein gelangten an zweihundert Blätter zum Ausgebot, und die im Durchschnitt erzielten Preise von 25 bis 50 Mark müssen in Anbetracht der großen Mengen von Graphik, die den Markt belasten, als ein günstiges Resultat bezeichnet werden, um so mehr, als Probe- und Zustandsdrucke gelegentlich sogar über 200 Mark stiegen.

Eine Chodowiecki-Auktion, die Hollstein & Puppel gelegentlich des 200. Geburtstages des Künstlers veranstaltete, brachte für einige besonders schöne und seltene Drucke bemerkenswert hohe Preise. So wurde der „Kleine L'hombre-Tisch" mit 850 Mark, die „Schlittenfahrt" mit 500, das „Cabinet d'un peintre" mit 275 Mark bezahlt.

Berliner Auktionen sind in den letzten Jahren kaum mehr als eine lokale Angelegenheit gewesen. Die Zeiten, in denen Sammlungen von der Bedeutung der Kauffmannschen hier zum öffentlichen Ausgebot gelangten, sind längst vorüber. Wenn heute wertvolle alte Sammlungen sich auflösen, so geschieht es auf den geheimeren Wegen des Kunsthandels, die manches kostbare Stück schon ins Ausland geleitet haben. Wer allein die in öffentlicher Versteigerung erzielten Preise sieht, erhält darum ein nur sehr unvollständiges Bild von der Lage des Kunstmarktes. —r.

TOTENMASKE HEINRICHS VON KLEIST

TOTENMASKE TH. GÉRICAULTS

AUS DEM BUCH „TOTENMASKEN“ VON PROF. LANGER. VERLAG GEORG THIEME, LEIPZIG

CHRONIK DES MONATS

Die Fürstenabfindung ist kein Ruhmesblatt der jungen deutschen Republik. Wir sprechen nicht von der politischen Seite der Angelegenheit. Aber es hätte gelingen sollen, die kulturellen Güter, die Eigentum der regierenden Familien in Deutschland waren, restlos der Allgemeinheit zu sichern. Der erste und entscheidende Fehler wurde von den nach dem Umsturz zur Regierung Gelangten begangen, die es versäumt haben, das einzig Richtige und Notwendige zu tun — wie es beispielsweise in Österreich geschehen ist. Gewiß lagen die Verhältnisse im Deutschen Reiche mit seiner Vielzahl von Herrscherhäusern viel komplizierter. Aber es hätte dennoch möglich sein müssen, in diesem wesentlichen Punkte klare Verhältnisse zu schaffen. Daß es nicht geschehen ist, hat sich schon gerächt. Wir haben eine Reihe höchst unerfreulicher Auseinandersetzungen zwischen den Ländern und ihren einstmals regierenden Häusern erlebt, es ist darüber wertvolles Kunstgut dem deutschen Volke verloren gegangen, und es wandert noch täglich weiteres durch den Kunsthandel nach dem Auslande ab.

Man weiß, wie es in Hannover und Oldenburg, in Weimar, Dessau, Dresden und anderwärts gegangen ist und noch immer geht. Eben wurde bei Boerner in Leipzig ein großer Teil der berühmten Kupferstichsammlung König Friedrich Augusts II. versteigert. Wer konnte hiernach erwarten, daß es gelingen werde, den Kunstbesitz der Hohenzollern restlos in Staatseigentum zu verwandeln? Leider liegen die Verhältnisse so, daß man zufrieden sein muß, wenn es möglich gewesen ist, wenigstens die kostbarsten Stücke vor der Abwanderung zu bewahren, und leider muß man sich damit abfinden, daß auch einige von den französischen Gemälden des achtzehnten Jahrhunderts, mit denen Friedrich der Große seine Schlösser geschmückt hat, nun verschwinden werden.

Als vor kurzem nach achtjährigen schwierigen Verhandlungen der Ausgleich zwischen dem preußischen Staate und den Hohenzollern endlich zustande kam, und der Landtag das Gesetz mit ängstlicher Hast verabschiedete, wurde die Öffentlichkeit durch widersprechende Pressenachrichten beunruhigt. Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein verfaßte ein Protestschreiben; jetzt, nachdem es zu spät war, verlangte er „eine Überprüfung sämtlicher Bestände an Kunstwerken und Einrichtungsgegenständen sowohl in den Schlössern wie auch namentlich in den Magazinen durch mit der Materie vertraute Fachleute“.

In all den Jahren, als es noch Zeit gewesen wäre, der Sache zu dienen, hatte sich keine Hand gerührt. Es war ein reiner Zufall, der in letzter Stunde plötzlich die Gemüter in Wallung brachte. Bode wurde kürzlich ein Ge-

EDWIN SCHARFF, ENTWURF FÜR EIN BEETHOVENDENKMAL IN BERLIN

mälde von Hobbema zur Begutachtung vorgelegt, das er als ein Stück der Solly-Sammlung wiedererkannte. Das Bild war bei dem Ankauf der Sammlung nicht ins Museum gekommen, sondern in eines der Schlösser geraten, dann war es verschollen, wurde, als es im Jahre 1910 wieder auftauchte, von Bode selbst als wertlose Kopie bezeichnet und als solche aus kronzprinzlichem Besitz um einen lächerlich geringen Preis veräußert. Bode erkannte jetzt in dem Bilde einen echten Hobbema, und es ist seiner Tatkraft zu verdanken, daß das wertvolle Stück durch einen vorteilhaften Tausch gegen einen minder bedeutenden Ruysdael dem Kaiser-Friedrich-Museum gesichert werden konnte.

Natürlich mußte der Fall Beunruhigung erwecken. Wie dieses eine, so können noch andere kostbare Kunstwerke unerkannt den Hohenzollern überlassen worden sein. Wie es leider üblich geworden ist, wurden nun Erklärungen und Gegenerklärungen in der Presse veröffentlicht, in denen die Parteien einander die Schuld zuschoben, denn Parteien gab es sogleich wieder. Bode beschuldigte den Oberfinanzrat Hübner, er sei nicht rechtzeitig mit ihm in Verbindung getreten. Hübner gab eine vom 2. Januar 1920 datierte Erklärung Bodes bekannt, in der dieser die Abgabe der den Hohenzollern in dem damaligen Vergleichsvorschlage vorbehaltenen Kunstwerke ausdrücklich befürwortete. Und damals befanden sich unter diesen nicht weniger als sämtliche Bilder von Watteau. Sind Fehler begangen worden, so trägt also ganz gewiß nicht das Finanzministerium allein die Schuld, sondern die Kunstverwaltung nicht minder. Letzten Endes aber rächt sich wieder einmal der unselige Kompetenzenstreit, der persönliche Rivalitäten entstehen läßt, wo es sich doch nur um selbstverständlich gemeinsame Interessen handeln sollte.

Hätten wir eine einheitliche Kunstverwaltung, so wäre schon mancher unwiederbringliche Schaden vermieden worden. Nun aber hat jedes Ministerium seine Kunstabteilung, und wenn der früher oft geäußerte Wunsch erfüllt wurde, daß an einigen Stellen wenigstens fachmännisch gebildete Referenten sitzen, so ist der Zustand damit keineswegs gebessert, sondern eher noch verschlimmert worden, da mit Recht jeder von ihnen sich zu selbständigen Entscheidungen berufen glaubt. So regiert eine Kunstabteilung gegen die andere, und es gibt keine übergeordnete Instanz, die in wichtigen Fragen notwendige Entscheidungen zu treffen befugt wäre. Denn der Landtag vermag sich unmöglich mit Einzelheiten zu beschäftigen, und er urteilt überdies, seiner Zusammensetzung gemäß, nach keinen anderen als politischen Gesichtspunkten. Gäbe es einen Minister oder einen Staatssekretär der schönen Künste, in dessen Hand alle Fäden der Kunstverwaltung zusammenliefen, so könnte es wohl nicht vorkommen, daß eine Materie so schlecht vorbereitet dem Parlament unterbreitet wird, wie es hier nach der Meinung Bodes der Fall gewesen ist, und daß in einem häßlichen Gezänk vor der Öffentlichkeit eine Kunstabteilung gegen die anderen den Vorwurf der Fahrlässigkeit erhebt.

Es ist nicht das erste Mal, daß diese unselige Verteilung der Kompetenzen sich an dem öffentlichen Kunstbesitz in so schädlicher Weise auswirkt. Wir erinnern an den Fall des Opernhauses, um dessen Erhaltung sich der Kultusminister vergeblich gegen den Finanzminister bemühte. Nun kommt es, wie es kommen mußte. Das Bauprogramm, auf Grund dessen der Landtag seine Zustimmung zu der pietätlosen Umgestaltung erklärte, kann nicht eingehalten werden. Schwierigkeiten im Baugrunde, die man hätte voraussehen müssen, verzögern die Arbeiten, so daß an eine Fertigstellung innerhalb der vorgesehenen Zeit nicht zu denken ist, und der Kostenanschlag wird schon heute bei weitem überschritten. Das ist der springende Punkt. Denn den Gegnern des Projektes, die für einen Neubau eintraten, wurde entgegengehalten, der verarmte Staat könne nicht mehr Geld zur Verfügung stellen, als für den Umbau des alten Hauses veranschlagt worden. Man wird die Schlußabrechnung sehen. Sie wird vermutlich so hoch sein, daß auch ein Neubau zu einem recht erheblichen Teile damit hätte finanziert werden können. Statt dessen wird das Geld für ein angebliches Provisorium ausgegeben und in Wahrheit einer der edelsten Bauten Berlins endgültig verschandelt. Es handelt sich nicht mehr um den Außenbau allein, auch der Zuschauerraum wird durch den Umbau bedroht. Die Akademie der Künste hat neuerdings nochmals Einspruch erhoben. Aber nach den Erfahrungen, die man bei den ersten Pro-

RUDOLF BELLING, ENTWURF FÜR EIN BEETHOVENDENKMAL IN BERLIN

testen der Öffentlichkeit gemacht hat, muß man fürchten, daß auch dieser Warnruf ungehört verhallen wird.

Schuld des Systems! Wir haben einen Provinzialkonservator. Aber die Bau- und Finanzdirektion, die jetzt den Opernhausumbau in der Hand hat, untersteht einem anderen Ressort, und sie übt praktische Denkmalpflege auf ihre eigene Art. Sie restauriert die Denkmäler der Siegesallee und hindert damit die armseligen Marmorpuppen durch Verwitterung und Patina mit der Zeit wenigstens den Reiz des Alters zu gewinnen, wenn ihnen schon künstlerischer Reiz für immer abgeht, und sie hat sich neuerdings an das Brandenburger Tor gemacht. Man sah nicht ohne Bangen den ehrwürdigen Bau hinter einem Brettergerüst verschwinden. Soll er am Ende ebenso gründlich abgekratzt werden, wie vor nicht langer Zeit Begas' Schillerdenkmal, dessen Oberfläche für immer verloren ist? Der Aufbau der Quadriga sieht jetzt aus wie eine unförmige Ruine aus Ziegelstein. War es notwendig, so gründlich gegen den alten Bau vorzugehen?

Hoch oben am Baugerüst des Brandenburger Tores prangte eines der vielen, die Stadt peinlich verhäßlichenden Reklameplakate der Polizei-Ausstellung, die ein paar Wochen lang das Ziel vieler Tausender von Neugierigen gewesen ist. Den Kunstfreund interessierte hier eine Abteilung gefälschter Kunstwerke. Sie war eine Enttäuschung, da sie dem Kenner kaum Neues zeigte und dem Laien wenig Belehrung bot. Es wäre wohl interessant, eine solche Ausstellung in einem anderen Rahmen einmal zu versuchen. Aber es gehörten Beispiel und Gegenbeispiel dazu und nicht nur die im allgemeinen plumpen und längst erledigten Fälschungen, die hier zu sehen waren, sondern Stücke von der Art jener dem Giovanni Pisano zugeschriebenen großen Holzmadonna, die im vergangenen Sommer in Berlin auftauchte und die Gemüter beunruhigte, da sie zuerst von allen Kennern hochgepriesen und nach einigen Wochen ebenso tief verachtet wurde. Für eine Polizei-Ausstellung ist diese Materie aber zu subtil, wie man auch eine Ausstellung sogenannter unsittlicher Kunst innerhalb der am meisten besuchten „geschlossenen Abteilung" neben unzüchtigen Photographien und Darstellungen von Lustmorden nur mit sehr gemischten Gefühlen betrachtete. Man darf sagen, daß die Polizei diese Ausstellung am ersten Tage zwangsweise geschlossen hätte, wegen Gefährdung der Öffentlichkeit, wenn sie sie nicht eben selbst gemacht hätte.

Nicht so sehr wegen ihres Inhaltes als wegen des Rahmens, in dem sie stattfand, muß noch ein Wort von dieser Ausstellung gesagt sein. Sie füllte die drei großen Hallen des Messegeländes am Kaiserdamm, und wer die Gesolei und die Dresdener Gartenbauausstellung in diesem Sommer gesehen hat, der hatte Gelegenheit zu einem Vergleich, der für Berlin recht beschämend war. Denn die bisherige Anlage des Ausstellungsgeländes am Kaiserdamm ist von einer geradezu erschütternden Planlosigkeit. Drei Hallen wurden nacheinander und ohne Beziehung zueinander errichtet, schließlich kam noch der Funkturm hinzu, und dieser ganze Komplex liegt seitwärts und ohne Orientierung zu einer großen Verkehrsader. Eben jetzt beginnt das seit einiger Zeit diskutierte Projekt einer großen, internationalen Bauausstellung in Berlin, die 1930 stattfinden soll, greifbare Form anzunehmen. Hier wird Gelegenheit sein, Versäumnisse wieder gutzumachen, und es rächen sich hoffentlich nicht allzusehr die alten Fehler. Bei einem Wettbewerb um die Neugestaltung des Messegeländes, der vor Jahresfrist stattfand, zeigte sich bereits die Schwierigkeit der Einbeziehung der vorhandenen Hallen in eine großzügige Neuplanung. Man sollte sie lieber opfern als durch ihr Dasein das Projekt gefährden. Berlin ist in dem Kampfe um die Ausstellung, die Köln und Düsseldorf hartnäckig für sich beanspruchten, Siegerin geblieben, und wir begrüßen diese Tatsache. Die Reichshauptstadt muß nun aber den Beweis erbringen, daß sie ihre künstlerischen Kräfte für die große Aufgabe einzusetzen imstande ist.

Zugleich mit dieser ist eine andere für die künftige bauliche Gestaltung Berlins bedeutungsvolle Entscheidung gefallen. Nach einem ungebührlich langen Interregnum ist endlich die seit Hoffmanns Ausscheiden verwaiste Stellung des Berliner Stadtbaurates neu besetzt worden. Der parteipolitische Kuhhandel, der dieser Besetzung vorausging, war ein recht wenig erbauliches Schauspiel. Die Parteien präsentierten ihre Kandidaten, die Demokraten Heiligenthal, die Sozialisten Martin Wagner, die Rechtsparteien Elkart. Man begreift nicht, was die Eignung eines Stadtbaurates für sein Amt mit seiner politischen Haltung zu tun hat. Es war ein glücklicher Zufall, daß die siegreiche Partei einen tauglichen Kandidaten aufgestellt hatte, und Martin Wagner zum Stadtbaurat ernannt wurde.

Wir haben über die Ausschreibung eines Wettbewerbes für ein Beethovendenkmal hier berichtet und vorausgesagt, daß bei der kurzen Frist ein befriedigendes Resultat nicht erwartet werden könne. Nun hat das Preisgericht die acht Entwürfe der zu dem Wettbewerb geladenen Künstler in Bausch und Bogen und in einer wenig höflichen Form verworfen und droht mit der Ausschreibung eines neuen Ideenwettbewerbs. Die eingelieferten Entwürfe waren im Rathause zu sehen. Es ist trotz interessanter Vorschläge keiner darunter, den man in dieser Form verwirklicht wünschen möchte. Am besten wäre es, das ganze Projekt zu begraben.

Dem Berliner Stadtbaurat aber bietet sich, auch wenn er seine Zeit für wichtigere Dinge verwendet als für die Planung neuer Denkmäler, eine Fülle von Aufgaben. Wir sind bereit, dem neuen Manne Vertrauen entgegenzubringen, und wir wollen hoffen, daß er endlich mit der peinlichen und nutzlosen Flickarbeit aufräumt, die bisher in stadtbaulichen Fragen betrieben worden ist. Martin Wagner gehört zum Zehnerring, und er besitzt in besonderem Maße organisatorische Fähigkeiten. Es wird weniger seine Aufgabe sein, selbst zu bauen, als den tüchtigen Kräften unter der jüngeren Architektenschaft, der er nahe steht, endlich auch in Berlin zu freierer Entfaltung zu verhelfen. Jetzt ist Heinrich Tessenow nach Berlin berufen worden. Er hat seine Dresdener Lehrtätigkeit mit einer Professur an der Charlottenburger Technischen Hochschule vertauscht. Das ist höchst erfreulich. Aber die Hauptsache ist nun, daß dem verdienten Manne Aufgaben gestellt werden. In Dresden hat er gerade im letzten Jahre für die internationale Kunstausstellung vorbildliche Räume geschaffen, und wäre er geblieben, so wäre ihm wohl der Bau des Hygiene-Museums übertragen worden, der nun seinem Nachfolger Wilhelm Kreis vermutlich in den Schoß fallen wird. Wir sagen nichts gegen Kreis, aber es gibt andere hervorragende Architekten in Deutschland, denen man auch einmal die Gelegenheit zur Betätigung an einer großen Aufgabe wünschen möchte.

Eine wichtige Stelle der preußischen Kunstverwaltung ist vor kurzem in aller Stille neu besetzt worden. Es ist die Stelle, die durch den Rücktritt von Hermann Muthesius freigeworden war. Über Muthesius' Verdienste um die Reform des Fachschulwesens braucht hier nicht gesprochen zu werden. Sie sind bekannt genug. Aber auch diesem Baumeister hat Berlin niemals Gelegenheit zur Betätigung auf seinem eigensten Felde gegeben. Muthesius hat in den Vororten manche in ihrer Zeit vorbildliche Einfamilienhäuser gebaut. Darüber hinaus hat er seine Kraft bisher nicht versuchen dürfen.

Nun ist Muthesius' Referat aufgeteilt worden. Ein Verwaltungsbeamter und ein Baufachmann wurden berufen. Eine Lösung, die von vornherein als wenig glücklich bezeichnet werden muß. Denn anstatt einer Zusammenfassung, wie sie in der Vereinigung der Staatsschulen für bildende Kunst in Berlin vollzogen worden ist, findet eine weitere Zersplitterung statt. Auch dieses Kunstreferat des Handelsministeriums sollte einem allgemeinen Staatssekretariat der schönen Künste unterstellt werden, zu dessen Ressort es gehört. Kein Mensch versteht mehr, warum die eine Kunstgewerbeschule vom Handels-, die andere vom Kultusministerium verwaltet wird. Notwendig müssen auch hier persönliche Rivalitäten und Gegensätzlichkeiten entstehen, die keineswegs der Sache förderlich sind.

Arno Holz ficht auf seine Weise jetzt für das Idealprogramm einer deutschen Akademie, die über Preußen hinaus das ganze Kunstleben des Reiches bestimmen sollte. Das ist zunächst eine Utopie. Ihre Verwirklichung scheitert an der bundesstaatlichen Verfassung des Reiches, wie aus dem gleichen Grunde der Reichskunstwart dazu verurteilt sein wird, ein Schattenkönig zu bleiben. Es sollte nicht möglich sein, daß auf einem Plakat, das die Öffnungszeiten der Museen mitteilt, die Nationalgalerie mit ihren Tochtermuseen fehlt, weil sie nicht der gleichen Verwaltung untersteht, es sollte nicht möglich sein, daß im gleichen Hause, im Berliner Schloß, ein Teil der Räume vom Kultusministerium, ein anderer vom Finanzministerium betraut wird, so daß das Publikum gezwungen wird, doppeltes Eintrittsgeld zu erlegen.

Es ist anerkennenswert, daß es Dr. Redslob trotz seiner amtlich ziemlich schwierigen Situation gelungen ist, wenigstens auf einem eng umgrenzten Gebiete positive Arbeit zu leisten. Nach mancherlei Versuchen ist für den neuen Reichsadler eine annehmbare Form gefunden worden, die für die verschiedenen Zweckbestimmungen sich gut abwandeln ließ. Ausgezeichnet sind einige Urkundenformulare. Das mag nicht viel sein. Aber es ist ein Anfang, der beweist, daß die Tätigkeit Redslobs auch auf anderen Gebieten ersprießliche Ergebnisse zu zeitigen imstande wäre, wenn ihm ein maßgebender Einfluß eingeräumt würde. In einer Ausstellung, die Dr. Redslob im Reichstagsgebäude veranstaltet hat, zeigt es sich deutlich, daß es nicht die Schuld des Reichskunstwarts gewesen ist, wenn die unglückliche Adler-Briefmarke und das banale Hartgeld in den Verkehr gebracht wurden, denn es lagen auf beiden Gebieten gute und brauchbare Entwürfe vor. Es ist ein Grundfehler gewesen, daß das Amt des Reichskunstwarts dem Reichs-Innenministerium angegliedert worden ist. So sind im Reiche von vornherein ähnliche Ressortschwierigkeiten entstanden, wie sie in Preußen durch den historischen Verlauf gegeben waren.

Wie im Reich, so in Preußen. Wie in Preußen, so in Berlin. Bei Gelegenheit der Feier von Chodowieckis zweihundertstem Geburtstage zeigte es sich, daß es der Stadt Berlin an einer zentralen Pflegestätte ihrer Kunst fehlt. Es mochte hingehen, daß der Tag nicht mit einer großen, sondern mit drei, fast zu gleicher Stunde eröffneten kleinen Ausstellungen in der Akademie, dem Kupferstichkabinett und im Märkischen Museum begangen wurde, der Art des Kleinmeisters aber entsprach der engere Rahmen jeder dieser Veranstaltungen nicht übel, und seine zahlreichen Freunde und Verehrer werden die Mühe des dreifachen Weges kaum gescheut haben, um so mehr als jede dieser Ausstellungen es ververstand, ihren eigenen Charakter zu wahren.

Die drei Chodowiecki-Ausstellungen erinnern daran, daß es in Berlin noch immer an der einen Stelle fehlt, deren natürliche Aufgabe es wäre, Alt-Berliner Kunst zu sammeln. Wir haben gelegentlich der Neubesetzung des Direktorpostens am Märkischen Museum darauf hingewiesen, wie die Stadt München neuerdings tatkräftige Kunstpolitik zu treiben beginnt. Eine mit ebensoviel Kenntnis wie Geschmack von Hans Mackowsky aus verschiedenem Besitz zusammengetragene Ausstellung älterer Berliner Kunst in der Bildnis-Galerie zeigt, wie die Sammlung beschaffen sein sollte, die Berlin fehlt, eine Sammlung, die auch neben der einem weiteren Aufgabenkreis dienenden Nationalgalerie sehr wohl ihre Daseinsberechtigung hätte. Sie fehlt in Berlin, und es ist leider wenig Hoffnung, daß die städtischen Behörden das Versäumte nachzuholen bereit sein werden.

MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. 1926

BESCHREIBENDER KATALOG
DER HANDZEICHNUNGEN IN DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG ALBERTINA

Die Zeichnungen der venezianischen Schule, bearbeitet von Alfred Stix und L. Fröhlich-Bum. Schroll, Wien 1926.

Die Albertina gilt als eine abgeschlossene Sammlung mit unvergleichlichen Vorzügen und mit Schwächen, mit Lücken, die auszufüllen keinerlei Aussicht bestände. Diese Vorstellung trifft nicht mehr zu. Seitdem die Albertina in den Zusammenhang der staatlichen Kunstsammlungen aufgenommen worden ist, kam ein aktionslustiger Geist in die vornehmen Räume. Mit reichen Mitteln aus dem Verkaufe von Dubletten hat man beträchtliche Erwerbungen gemacht und die Sammlung nach mehr als einer Seite hin ausgebaut.

Ich habe gehört und in den Zeitungen gelesen von Anklagen gegen die Verwaltung, von Bekrittlung der Maßnahmen, von spitzfindigen Erwägungen über die Methode des Dublettenverkaufs. Seltsamerweise ist dagegen über die positive Leitung kaum gesprochen worden, ist nicht gefragt worden, was denn die Sammlung gewonnen hätte. Daß bei Zusammenlegung zweier Kupferstichkabinette, der Albertina und der kaiserlichen Bibliothek, gewaltige Dublettenbestände frei wurden, deren Verwertung zu Nutzen der Sammlung Pflicht der Verwaltung war, steht außer Frage, wie auch die Form der kaufmännischen Verwertung, öffentliche Versteigerung in einem angesehenen Hause, nach Gebrauch und Vernunft gegeben war. Kritik konnte sich eigentlich nur gegen die Verwendung der gewonnenen Mittel, also gegen die Ankäufe, richten. Gerade davon aber haben die Unzufriedenen am wenigsten gesprochen, vermutlich weil ihre Sachkunde zur Prüfung der erworbenen Blätter nicht ausreichte.

Ein Katalogband liegt vor mir, der die venezianischen Zeichnungen der Albertina enthält. Damit beginnt eine höchst willkommene Veröffentlichung. In zwölf Bänden soll der gesamte Besitz an Zeichnungen wissenschaftlich katalogisiert werden. Das Verfahren ist etwas anders als im Katalog des Berliner Kupferstichkabinetts, von dem der erste Band mit den deutschen Zeichnungen erschienen, der zweite mit den niederländischen in Vorbereitung ist. Wir haben schlechthin alle Zeichnungen notiert, inventarartig und die wertvollen, historisch bedeutsamen in kleinen Lichtdrucken auf Tafeln reproduziert. In Wien hat man Kopien, Nachzeichnungen und minderwertige Dinge ausgeschieden, die verzeichneten Stücke aber sämtlich abgebildet, in relativ großen Ätzungen. Jedes der beiden Verfahren hat seine Nachteile und Vorzüge. Subjektives Geschmacksurteil war bei der Auswahl in Wien schwerlich ganz auszuschließen.

Die wissenschaftliche Bearbeitung des ersten Bandes durch Stix, dem Direktor der Albertina, und Frau Dr. Fröhlich-Bum, ist, soweit ich darüber urteilen kann, höchst gewissenhaft. Alle verständigen und beachtenswerten Vorschläge in bezug auf die Autorschaft werden gebucht, die Entscheidungen mit Zurückhaltung und Takt getroffen. Die bekannte Vorarbeit Wickhoffs, der einen Katalog der italienischen Zeichnungen 1891/92 im österreichischen Jahrbuch veröffentlicht hat, erwies sich in vielen Fällen als verfehlt, da ja durch v. Hadelns und anderer Forscher Bemühung unser Urteil über venezianische Zeichnungen, namentlich über Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese, wesentlich geklärt worden ist.

Die Sammlung hat sich stark gewandelt seit der Zeit, da Wickhoff sie studierte. Die Erwerbungen, die zwischen 1895 und 1918 gelangen, mußten ausgeschieden, dem Erzherzog Friedrich als sein Privateigentum übergeben werden. Übrigens sind diese Dinge in höchst ungeschickter Art, ohne rechten Vorteil für den Eigentümer, zerstreut worden. Für alle Teile wäre es vorteilhafter gewesen, wenn der österreichische Staat Gelegenheit erhalten hätte, durch Ankauf diese Zeichnungen der Albertina zu erhalten.

Seit 1918 ist die Sammlung energisch vermehrt worden. Das neunzehnte Jahrhundert, zumal die französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, ist durch methodische Ankäufe jetzt ausgezeichnet in der Albertina vertreten, besser als in irgendeiner anderen öffentlichen Sammlung. Ein nahezu vollständiges Menzelwerk wurde gekauft. In allen Entschlüssen der Verwaltung offenbart sich ein universell gebildeter Geist und ein untrügliches Gefühl für das Gewichtige und Originale.

Der vorliegende Band zeigt beispielhaft den Umfang und die Bedeutung des Zuwachses. Die Zeichnungen aus dem vierzehnten Jahrhundert sind in der Mehrzahl neue Erwerbungen, aus einer italienischen Sammlung, deren Name geheimnisvoll verschleiert wird, die schönsten Zeichnungen des achtzehnten Jahrhunderts (G. B. Tiepolo) sind mindestens zum Teil aus dem Nachlaß des Kunstforschers Kutschera in die Albertina gelangt, erst vor kurzem.

Der Band, in dem 487 Blätter beschrieben und reproduziert sind, dieser erfreuliche Beginn einer willkommenen Publikationsleistung, kann gleichzeitig als Rechenschaftsbericht der zu Unrecht verklagten Verwaltung dienen. Dr. Stix hat mit Ankauf der italienischen Zeichnungen eine außerordentliche Gelegenheit klug wahrgenommen und den Erlös aus dem Dublettenverkauf aufs beste verwendet.

Nur mit einer Neuerung kann ich mich nicht befreunden. Weshalb wird das geschmacklos pedantische und sprachlich falsche Wort „graphische Sammlung" eingeführt? Die Albertina besitzt doch einen Namen, einen klingenden und bekannten. Freilich hat man in Wien auch den habsburgischen Kunstbesitz unter den Titel „Kunsthistorische Sammlungen" gestellt. Das ist beinahe so, wie wenn man Goethes Dramen als „literarhistorisches Werk" publizieren würde.

Max J. Friedländer.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. NOVEMBER, AUSGABE AM 1. DEZEMBER
NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

ADOLF MENZEL, LANDSCHAFT AM SCHAFGRABEN

AUSGESTELLT IN DER BILDNISSAMMLUNG

Kunst und Künstler

DEUTSCHE KUNST DES ELFTEN JAHRHUNDERTS

VON

HERMANN BEENKEN

Der Verlag des rührigen Marburger kunstgeschichtlichen Seminars hat uns zwei Prachtpublikationen der frühmittelalterlichen deutschen Türen und ihres plastischen Schmuckes beschert*. Die Bronzetüren sind von Adolph Goldschmidt bearbeitet, es sind die glattflächigen, nur ornamental und mit plastischen Löwenköpfen geschmückten von Aachen und Mainz und die reich reliefierten der Dome von Hildesheim und Augsburg. Gleichzeitig brachte als Ergänzung Richard Hamann die Reliefs der Holztüren in der Kölner Pfarrkirche St. Maria im Kapitol heraus. Es ist ein Genuß, in den schönen Lichtdrucktafeln zu blättern und sich in diese fremde Kunst zu vertiefen. Zahlreiche Detailaufnahmen führen ganz nahe an die plastischen Einzelformen heran, so nahe, daß man fast schmerzlich die reale Tastbarkeit der Dinge vermißt.

Das gilt vor allem von den Hildesheimer Reliefs, die ja Reliefs von einem ganz einzigartigen Stil sind. Sie sind im Grunde fast so unphotographierbar wie gewisse Bildwerke Rodins. Flachreliefs sind es, aus denen aber an bestimmten Punkten das Plastische sich mit unerhörter Eindringlichkeit von aller flächigen Gebundenheit löst und nach vorn in den Raum drückt. Vor allem die Köpfe sind vornüber aus dem Reliefgrund herausgetrieben. Es ist ein Reliefstil, der nicht eine gleichmäßig harmonische Ausbreitung sucht, sondern der seine plastischen Energien in bestimmten

* Adolph Goldschmidt: Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Mit 103 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg a. L. und 5 Lichtdrucktafeln im Text. Marburg 1926.

Richard Hamann: Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria im Kapitol. 45 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg a. L. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft für 1925. Marburg 1926.

SCHLÜSSELÜBERGABE. PERIKOPENBUCH HEINRICHS II.

VERLAG RIEHN & REUSCH, MÜNCHEN

Ausdruckszentren sammelt und so Pole schafft für die dynamischen Kräftespannungen, die das Bildfeld beherrschen. Für den Guß der Türen muß dieser eigentümliche Stilwille des leitenden Meisters große Schwierigkeiten mit sich gebracht haben.

Merkwürdig regellos scheinen in diesen Bronzereliefs die Figuren über den Bildgrund verteilt. Es ist eine Verteilung, die allen gewohnten Prinzipien von Komposition widerspricht. Aber es wäre voreilig, nun auf kompositionelles Unvermögen der Künstler zu schließen, wie man es häufig getan hat. Wer so urteilt, übersieht, daß die eigentümlichen Qualitäten dieses Stils jene kompositionellen Disharmonien notwendig voraussetzen, daß gerade aus ihnen jene Spannungen erwachsen, die hier die Essenz aller künstlerischen Wirkungen sind. Jedes Bildfeld ist über und über mit Energien und Energienspannung geladen, und je leerer ein Relief an Figur oder füllender Zeichnung ist, je stärker die glatten Grundflächen vorherrschen, um so weniger gerade kann von einer inneren Leere die Rede sein, um so energieerfüllter ist alles. Denn überall sind Kräfte vorhanden, die über die plastischen Ballungen von Ding und Figur mächtig in die raumlose Leere des stehengebliebenen Reliefgrunds hinauswirken. Je größer die Leere, und je in sich gesammelter umgekehrt die Figur, desto intensiver die Spannung, desto beseelter der Bildgehalt.

Welches sind die geistigen Voraussetzungen, von denen aus diese merkwürdige Kunst zu verstehen ist? Eine Antwort gibt sie uns selbst, sobald wir ihre Werke mit den Werken anderer Epochen der abendländischen Kunstgeschichte vergleichen. Zunächst sei die selbstverständliche Feststellung doch noch gemacht, daß nicht Naturbeobachtung ihre Ernährerin war. Nicht Gesehenes wird hier wiedergegeben, sondern geistig Bedeutsames. Das Kriterium geistiger Bedeutsamkeit ist das entscheidende. Aber diese Bedeutsamkeit der Reliefgestalten ist keine Bedeutsamkeit im Sinne einer gesteigerten Individualität, wie es in der Kunst des hohen Mittelalters bereits der Fall war; man denke nur an die „Sibylle“ und den „Reiter“ in Bamberg! Im Gegenteil, das Individuelle ist nahezu völlig gelöscht, Blick und Gebärde haben gar nichts Persönliches, sie sind überhaupt, als von einem in der Gestalt selber ruhenden Individualzentrum her bestimmt, in keiner Weise erklärbar. Und doch sind sie wieder von jener unerhörten Ausdrucksgewalt, die aller späteren Kunst des Abendlandes so mangelt und für die uns erst wieder die Kunst unserer eigenen Tage das Auge geschärft und das Verständnis geweckt hat. Es ist eine in allerhöchstem Maße geistige Kunst, die aber in dem von ihr

GEBURT CHRISTI. VON DER HOLZTÜR ST. MARIA IM KAPITOL, KÖLN

AUS RICH. HAMANN: DIE HOLZTÜR DER PFARRKIRCHE ZU ST. MARIA IM KAPITOL. MARBURG 1926

VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES. VON DER BRONZETÜR DES DOMS IN HILDESHEIM

AUS ADOLPH GOLDSCHMIDT: DIE DEUTSCHEN BRONZETÜREN DES FRÜHEN MITTELALTERS. MARBURG 1926

dargestellten Dasein nun gerade nicht dem Wirken der im Einzelnen ruhenden besonderen Kräfte nachspürt, sondern überall nur das Sichäußern einer überindividuellen, allem Einzelnen transzendenten Zentralenergie sieht. Diese jenseitige göttliche Kraft ist es, die aus dem Unendlichen hineinwirkt in das Endliche und es sich formt bald zum gewaltig beseelten und so das Seelenlose beherrschenden Träger, bald nur zu einem schwachen Gefäß, dessen Materie einer Beseelung noch widerstrebt und so in sich selber zerbricht. Besonders in den Reichenauer Miniaturen der Zeit wird man jene großartige Differenzierung von erfüllter und unerfüllter Form und Figur immer wieder bewundern. Auf der einen Seite die widerspenstige, in sich gebrochene Gestalt des Bösen, des vom Ungeist Besessenen oder auch nur des Profanen, auf der anderen Christus oder ein Engel, deren Geste, ja deren ganze Gestalt einem jenseitigen Gesetze gehorcht, was sich formal darin ausdrückt, daß sie auf eine Linie, eine Kurve gespannt sind, die sich nicht in der endlichen Figur selber entwickelt, sondern deren formaler Sinn über alle bloße Physis, über alle Beschränkung auf die Einzelgestalt selber hinausweist. So wirken auch die sich hier sammelnden Kräfte noch weit über die figürliche Geste, etwa eines ausgestreckten Armes, hinaus, hinaus in den Leerraum des Bildes, in den es unsichtbar wie Funken aus einem elektrischen Pol sprüht. Statt der Ungestalt des Bösen tritt diesen beherrschenden Gestalten und Gebärden vielfach auch die Masse entgegen, der Gestalt Christi etwa die geballte Gruppe der Apostel mit ihrer Gebärde, die nur Reaktion, nur Widerspiel auf die Geste des Beherrschenden ist. Schließlich der Blick des Auges in diesen Miniaturen! Das ist kein menschlicher, kein gefühlgetragener und gefühlvermittelnder Blick, den eine individuelle Seele sich formt, sondern ein Blick von weither, ein Blick, der aus der Unendlichkeit in das Endliche dringt, der sich auch nicht auf dieses und jenes richtet, sondern nichts ist als Träger und Ausdruck jener einzigen überpersönlichen Macht, die hier alles beseelt.

So ist diese Kunst von allen diesseitigen, allen stofflichen Gehalten völlig entleert. Was konnte auch einem Geschlechte die Welt in dem bunten und zufälligen Reichtum ihrer sinnlichen Sichtbarkeit sein, dem sich alles nach seinem Erfülltsein von transzendenten Gehalten bemaß, dem alles Dasein nichts war, wenn es nicht das Sichverwirklichen des Unendlichen im Endlichen und ein faßbares Sichverkörpern der geistigen Kräfte des Göttlichen spiegelte. Wie verächtlich, wie darstellungs-

KAINS BRUDERMORD. VON DER BRONZETÜR DES DOMS IN HILDESHEIM

AUS ADOLPH GOLDSCHMIDT: DIE DEUTSCHEN BRONZETÜREN DES FRÜHEN MITTELALTERS. MARBURG 1926

unwert mußte dieser Menschheit die Welt, unsere Welt sein! Wer sich an das Stoffliche und die von den Sinnen gebotenen Reize verliert, wird unfähig, die Wahrheit, die ja rein geistiger Art ist, zu schauen.

So ist, wovon diese Kunst gespeist wird, nicht die Mannigfaltigkeit des Natürlichen gewesen, sondern eine sich nur langsam wandelnde Tradition fester ikonographischer Formulierungen, deren letzte Quelle die künstlerische Welt der ausgehenden Antike, vor allem des christlichen Ostens, war. Aber diese überkommenen Formeln haben sich seit dem Jahre 1000 mit neuen Energien durchdrungen, und alle Spannungen wurden verschärft. Der Stil der vergangenen Jahrhunderte hatte etwas Müdes und Abgewelktes gehabt, die Tradition, die ihn trug, war ein belastendes Erbe gewesen. Nun wird die Kunst wieder spannkräftig und jugendlich und scheidet unbedenklich das ihrem Stilwillen Fremdartige aus. So bedeutet sie Verarmung und Verjüngung zugleich. Die Hildesheimer Bronzereliefs sind auf dem Gebiete figürlicher Plastik die erste bedeutende Leistung neuerwachter Kräfte des germanischen Genius.

Geht man von den Hildesheimer zu den Augsburger Türen, so wird ein Nachlassen spürbar. Zum mindesten in den breiteren Reliefs, die, wie Goldschmidt glaubhaft nachweist, der ursprüngliche Bestand sind, dem erst nachträglich die schmaleren Felder hinzugefügt wurden, um die gegebene Breite einer bestimmten Türöffnung zu erreichen. Die Figuren dieser Reliefs haben eine natürliche Grazie, sie sind geschmeidig und weich in den Reliefgrund gebettet, sie schweben in ihm, ohne den unteren Rand zu berühren, der also nicht als Boden gemeint ist. Es ist gegenüber Hildesheim prinzipiell die ältere, die antikere Kunst, obgleich Goldschmidt eine spätere Datierung — nach 1050, Hildesheim vor 1015 — wahrscheinlich zu machen sucht. Erst in einigen der jüngeren, schmaleren Reliefs, den Schöpfungsdarstellungen, wird etwas von der plastischen Energie und der strafferen Durchzeichnung der Hildesheimer erreicht. Fast könnte man meinen, daß der Stil der Türen des heiligen Bernnard in dem ursprünglich so fremden Augsburger hier zuletzt doch noch ein Echo gefunden hat. Und wenn ein Schwanken zwischen den Jahren 1006 und 1065 als Vollendungsdaten erlaubt ist, so möchten wir uns für die älteren Reliefs doch fast eher für die Annahme der früheren Entstehung entscheiden.

Wenige Jahre danach könnte dann eine vage Kenntnis der großen Unternehmung Bischof Bernnards im Süden und infolgedessen eine leichte Modifizierung des Augsburger Stiles sehr wohl als denkbar erscheinen.

Denn der Stil der Mitte des elften Jahrhunderts, wie er uns in der Holztür von St. Maria im Kapitol entgegentritt, und wie er auch aus größeren Einzelfiguren dieser Jahre (Paderborn, Regensburg) bekannt ist, ist ein völlig anderer gewesen. In den Augsburger Reliefs und auch in den Hildesheimer waren die Figuren in den Reliefgrund versenkt, und der Reliefgrund war keineswegs so etwas wie der hintere Abschluß einer Bildbühne, vielmehr schien er oft geradezu selber als eine tiefenhaltige Sphäre. In Köln nun bauen sich die Figuren in ganz neuer Weise vor die Fläche, vollrund und von klotziger Schwere. Der Reliefgrund tritt zurück, er ist kaum mehr ein aktiver Faktor der Bildwirkung. Die Gestalten stehen auf einer eigenen Standfläche am unteren Bildrande, und sie stehen senkrecht und starr. Die Kompositionen wirken in neuer Weise gebaut und geordnet, dafür aber sind die alten Spannungen, die Reize des Vagen und Unbestimmten, verloren, auf denen der eigentlich ottonische Metallreliefstil beruhte. Alles Feine und Differenzierte ist preisgegeben.

Ein entscheidender Schritt auf dem Wege zu einer neuen Monumentalität ist getan, ein Schritt von bildmäßiger zu baumäßiger Reliefgliederung. Es war ein erster Schritt, dem noch manche Rückstöße folgten. Minder monumentale, antikisierendere, bildplastischere Strömungen, die auch den Reliefgrad wieder zurückplätten, sind nach den Kölner Türen wieder aufgekommen, und die entscheidende, die europäische Wendung zur Monumentalplastik ist erst ein Jahrhundert später erfolgt. Erst im zwölften Jahrhundert und nun nicht mehr unter Deutschlands, sondern unter Oberitaliens und Frankreichs Führung wuchs die plastische Form in den Organismus des Bauwerks selber hinein. Nun wurden statt der beweglichen Türen die unbeweglichen, in die Mauer sich zurücktreppenden Wandungen der Portale mit Plastik versehen, mit Plastik, die einen festen und sinnvollen Platz im Gefüge des Baues besitzt. Eine Statuarik an Portalsäulen trat der Reliefplastik an die Seite.

Die Plastik des elften Jahrhunderts war im Grunde noch Bildersatz und Flächenschmuck gewesen. Auch die erste frühe Steinplastik des europäischen Mittelalters, deren bedeutendere Schöpfungen sich fast alle auf deutschem Boden befinden, lebte ganz von der Fläche aus; und befand sie sich auch im Gefüge von Bauten, so war sie doch an ihnen noch heimatlos, bald hier auftauchend, bald da. Die große Skulptur ist aus der Kleinkunst erwachsen, und auch die Malerei war die ältere, die gebende Kunst. So ist Bildnachahmung einer eigentlichen Statuenkunst gegenüber das Frühere, und eine Kunst, die in kleinem Format für die Gebildeten des Hofs und der Klöster schuf, eine reife und raffinierte Kunst, ist es gegenüber der monumentalen Plastik und Glasmalerei der Kathedralen, die sich dem Volk präsentierte. Das Primitive, das Starre und Einfache ist nicht die erste Stufe gewesen, sondern eine Stufe, die erst im allmählichen Fortschritt erreicht ward. Ganz langsam wurde das überkommene Erbe der Spätantike zurückgedrängt, und erst dann folgte Entwicklung zu neuem Reichtum und neuer plastischer Fülle, die durch eine mit neuen Augen gesehene Antike dann auch beflügelt wurde. Das ist der eigentümliche Weg unserer mittelalterlichen Kunst, daß sie nicht aus sich selber, von neuer Archaik ausgehend, begann, sondern mit der Tradition einer Spätkunst belastet. So ist unsere große Kunst des elften Jahrhunderts, die in alten Formen zuerst neue Energie und Stoßkraft bewies, ein Ende und ein Anfang zugleich.

MOSES FLIEHT VOR DER SCHLANGE. VON DER BRONZETÜR DES AUGSBURGER DOMS

AUS ADOLPH GOLDSCHMIDT: DIE DEUTSCHEN BRONZETÜREN DES FRÜHEN MITTELALTERS. MARBURG 1926

OTTO DIX, SELBSTBILDNIS. 1925

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

OTTO DIX

VON

CURT GLASER

Man hört heute öfter als früher die pessimistische Frage, ob Kunst an einem Ende angelangt sei. Man hört die Meinung äußern, unserer Zeit gebühre nicht mehr Kunst im alten Sinne, der Ingenieur habe den Baumeister, der Photograph den Maler verdrängt.

Es ist etwas Richtiges an dieser Beobachtung, aber es ist trotzdem kein Grund gegeben zu Befürchtungen, die übrigens nicht das erste Mal geäußert werden, da auch frühere Epochen dazu neigten, das Ende ihrer Kunst für das Ende der Kunst überhaupt zu halten.

Was hat sich in Wahrheit ereignet? Der Begriff des Malerischen, so wie er durch einige Jahrzehnte in Geltung gewesen, ist in Verruf geraten. Von vielen Seiten werden Versuche unternommen, zu einer neuen Bildform zu gelangen. Man kennt die Richtungen, die fast alljährlich einander abzulösen schienen und die in Wahrheit alle nur dieses eine Ziel verfolgten, das Ziel des „Nach-Impressionismus", das darin bestand, alte Formen zu zerstören, um für eine neue Form die Bahn frei zu machen. Sollen der Ingenieur und der Photograph allein berufen sein, diese neue Form zu schaffen?

Man wird ihre Arbeit nicht verleugnen, und man wird doch nicht an ihre alleinige Berufung zu glauben brauchen. Denn auch die Technik ist dem Stilwillen ihrer Zeit unterworfen, soweit sie formschaffend sich betätigt. Auch der Photograph arbeitete „malerisch", solange der Geschmack der Zeitgenossen es so wollte, und er folgt einem neuen Sehbedürfnis, wenn er heute beginnt, seine Linse scharf einzustellen, sein Objekt in hellem Licht haargenau zu fixieren.

Es ist darum nichts anderes als eine neue Auflage des alten Irrtums Semperscher Theorien, wenn der formschöpferische Wille verkannt wird, der in der Konstruktion eines guten Automobiles sich äußert, wenn man meint, das Prinzip vollendeter Leistungserfüllung allein erzeuge einen das ästhetische Gefühl befriedigenden Gebrauchsgegenstand. Die Kunst aber ist nicht am Ende in einer Epoche, in der auch der Ingenieur sich der Pflicht zur Form bewußt wird, die Malerei nicht, wenn auch der Begriff des Malerischen wieder einmal sich wandelt. Nur das Auge des Malers stellt sich anders ein, genau wie die Linse des photographischen Apparates es tut. Das Auge sieht nicht mehr zuerst Tonwerte und farbige Zusammenhänge, sondern alle Einzelheiten der plastischen Form, es verschleiert nicht mehr, sondern es enthüllt.

Man darf sich nicht wundern, daß es Augen, die jahrzehntelang eingestellt waren, impressionistisch zu sehen, schwer fällt, der Wert einer plastisch-zeichnerischen Gestaltung zu erkennen. Wie die Kunst Manets einmal revolutionierend wirkte, aufreizend bis zur tätlichen Gewalttat eines in seinem heiligsten Glauben beleidigten Publikums, so wehrt man sich heute gegen Dix, weil seine Malerei alle Errungenschaften der in jahrzehntelanger Gewöhnung dem gleichen Publikum vertraut gewordenen Bildform in Frage stellt. Es soll mit diesem Vergleiche nicht Dix mit Manet in eine Reihe gesetzt werden, es soll nur betont werden, daß der Widerstand, der sich gegen seine Malerei erhebt, nicht so sehr durch ihren gewiß oft aufreizenden stofflichen Inhalt als vielmehr durch ihre Form in erster Reihe bedingt wird.

OTTO DIX, SÄUGLING. AQUARELL. 1924

BESITZ DER NATIONALGALERIE. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

OTTO DIX, BILDNIS FRAU L.

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

Denn Dix malt nicht „prima“. Er setzt nicht Ton neben Ton. Er mischt nicht seine Farben auf der Palette, wie es seit Cézanne heiliges Gesetz der Malerei geworden ist. Er legt Schicht auf Schicht, wie die alten Meister es getan haben. Er bemüht sich um die Wiederentdeckung uralter Rezepte, um von der „malerischen“ Oberfläche loszukommen, die in Verruf geraten ist, seit sie allzu billig geworden. Die Malerei, die Dix übt, ist ein sehr kompliziertes handwerkliches Verfahren. Zuerst wird die Malfläche mit Kreide grundiert. Dann wird sie mit einem gleichmäßigen Grundton überzogen, der durchschimmernd die Farbstimmung des fertigen Bildes entscheidend beeinflußt. Hierauf werden die Konturen auf Grund des mit Kohle gezeichneten Kartons mit dem Pinsel aufgetragen, alsdann die Form mit Temperaweiß vollkommen modelliert. Erst nachdem das Bild so in einem plastischen Helldunkel fertiggestellt ist, wird die Ölfarbe in dünnen, immer durchsichtigen Schichten aufgebracht. Ein Inkarnat setzt sich aus vielen Tönen zusammen, die sich mischen, indem sie sich übereinander lagern, nicht wie in dem extremen Gegensatz der neo-impressionistischen Tüpfeltechnik mosaikartig nebeneinander stehen, um erst im Auge des Beschauers eine Verbindung einzugehen. Dix erreicht auf solche Weise jene emailartige Leuchtkraft durchsichtiger Helligkeiten, wie wir sie an Gemälden alter Meister bewundern, und er sucht auch darin es ihnen gleichzutun, daß er das Bild mit spitzpinselig aufgetragenen Temperafarben vollendet, die in zartem Relief sich von dem glatten Grunde fein vertriebener Ölfarben abheben. So werden Materialwirkungen erzeugt, die oft erstaunlich sind, Wirkungen, wie sie der Dadaismus spielerisch mit aufgeklebten Stoffen zu erzeugen versuchte, wie sie einer der neurussischen Bildtheoretiker mit den sogenannten Fakturkontrasten absichtsvoll anstrebte.

Muß man Manet verleugnen, um die anderen Oberflächenwerte zu erkennen, um die Dix sich bemüht? Es scheint keineswegs so. Es scheint nur, als sei nach fünfzigjähriger Alleinherrschaft eine Ausdrucksform an ihr natürliches Ende gelangt, als sei auch ihr Auflösungsprozeß nun abgelaufen, und es beginne eine neue Form sich zu bilden, zu deren Repräsentanten eben Dix gehört. Man mag Verlorenes beklagen, aber man darf nicht dem Neuen sein Daseinsrecht absprechen, sofern es von starken Persönlichkeiten getragen wird.

Es hieße die Augen absichtlich schließen, wollte man an einer Erscheinung wie Dix vorbeisehen. Aber es hieße auch seine Kunst nicht im ganzen Umfange würdigen, wollte man über ihrer Form ihren Inhalt verschweigen. Und wieder stellt ein Vergleich sich ein mit dem, was man vor dreißig

OTTO DIX, BILDNIS ALFRED FLECHTHEIM. 1926

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN & NIERENDORF, BERLIN

Jahren „Rinnsteinkunst“ nannte und was seither salonfähig geworden ist, da nach dem Bürger und dem Bauern, die das neunzehnte Jahrhundert entdeckt hatte, der Arbeiter Aufnahme in der Kunst fand, während nun mit der gleichen realistisch feststellenden und ethisch anklagenden Geste die niederste Hefe der menschlichen Gesellschaft aus dem Dunkel, mit dem sie wohltätig bedeckt wurde, in das grelle Licht des Tages gezerrt wird. Wedekind hat in seiner Lulu schon vor dreißig Jahren prophetisch den Stoff der neuen Gesellschaftstragödie gestaltet. Er hat in einem Maße recht behalten, wie er selbst es kaum zu träumen wagte. Heute muß die Kunst die Auseinandersetzung mit einem Stoffe zu Ende führen, den ihr kein Schmutz- und Schund-Gesetz mehr entwinden kann. Uns scheint, daß Dix zuweilen im Stofflichen das grell Sensationelle absichtsvoll steigert. Aber vielleicht gehört gerade dies zum Schicksal eines Künstlers unserer Zeit, und der Kritiker hat nicht damit zu rechten, sofern die Realisierung im Bilde den Stoff in die Sphäre der Kunst erhebt.

Hier aber schließt sich der Kreis, der das Urteil über die Kunst des Malers Otto Dix bestimmt. Wer sich gegen seine Form wehrt, muß notwendig seinen Stoff verdammen. Und da diese Form nicht minder revolutionär erscheint als der Stoff, ist die Zahl der Widersacher groß, die im Namen der schönen Materie malerischer Gestaltung das neue Bild ablehnen. Wer aber in die Klage um das Ende der Kunst einstimmt, der sollte sich ernstlich die Frage vorlegen, ob nicht an irgend einer Stelle eine neue Kunst im Werden ist, wie es noch immer der Fall gewesen, wenn eine alte Form abgelaufen war, und ob nicht der Weg, den Dix zu gehen versucht, einer der Wege zu einer neuen Kunst der Malerei sein kann.

OTTO DIX, BILDNIS HUGO ERFURTH

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

ÄUSSERE MAUER DES HAZĀRA-RĀMA-TEMPELS

AUS MEINEM OSTASIATISCHEN REISETAGEBUCH

VON

WILLIAM COHN

V: In der „Stadt des Sieges“

DETAIL AUS DEN RELIEFS AM SOCKEL DER THRONHALLE

Hospet, den 19. Dezember 1924

Wie oft las ich von Vijayanagar, der „Stadt des Sieges“ in den indischen Geschichtsbüchern, wie oft hatte ich versucht, sie mir vorzustellen mit der märchenhaften Pracht ihrer Bauten, mit ihrem mächtigen Mauergürtel, in ihrem ungeheuren Umfange! Nun war es mir vergönnt, sie zu sehen, diese auf Granit und aus Granit erbaute Stadt, eingebettet in einem von kahlen Granitbergen und Felsen umgebenen Kessel, nun wanderte ich durch ihre Straßen, in denen sich einst Hunderttausende drängten, ich stand auf der dicht mit Reliefs übersponnenen Terrasse, die ehemals die Thronhalle des Königs trug, ich betrat die

DER LOTUS-PAVILLON IM KÖNIGLICHEN FRAUENVIERTEL (ZENĀNĀ)

Zenānā, in der die zahllosen Frauen des Königs wohnten, ich schritt durch den langen Soolai Bazaar, die festliche Straße der Tänzerinnen, in der die Häuser der einst hochgeschätzten Bewohnerinnen deutlich erkennbar sind, ich stand vor den Tempeln und ihren weiten Höfen, wo Vishnu und Shiva unzählige Opfer dargebracht wurden, ich konnte die stolzen Mauern bewundern und die edel proportionierten Tore und Türme, deren malerischer Reiz heute durch endlose Hecken von rot und gelb blühenden riesenhaften Kakteen erhöht wird.

Verlassene Städte von solchem Umfange kennt Europa nicht oder höchstens von neueren Ausgrabungen her. Im Westen blüht immer wieder frisches Leben aus den Trümmern. Die Inder meiden Stätten, wo das Unglück gehaust hat. Das ist wohl einer der Gründe, weshalb Indien — Vorder- und Hinterindien in gleicher Weise — zu den ruinenreichsten Ländern der Welt gehört. Dreihundertundsechzig Jahre sind verflossen, seit die „Stadt des Sieges“ von unerbittlichen Feinden überrannt und in fünfmonatlichem Wüten geplündert und zerstört wurde. Das ist kein eben langer Zeitraum für Ruinen von einst festgefügten Steinbauten. Manche Gebäude muten an, als wären sie eben von den Bewohnern verlassen worden. Es gibt Tempel, über die die Katastrophe kam, während sie im Bau waren. Man findet halb vollendete Skulpturenfriese. Wie das Werden und Blühen von Kunstepochen in den Tropen an das üppige reißende Emporschießen von pflanzlichen Gebilden gemahnt, ebenso wirkt ihr Untergang wie ein plötzliches, unvorhergesehenes Naturereignis.

Hospet, den 20. Dezember

Was ist es, das den Besuch von Vijayanagar zu einem der tiefsten Eindrücke einer indischen Reise macht? Ich kenne malerischer und anmutiger gelegene Städte, nie sah ich eine merkwürdiger gelegene Stadt. Graue verwitterte, zerrissene und zerklüftete Steinmassen dräuen, wohin das Auge blickt. Da ragt ein mächtiger Fels empor, so gelagert, daß es aussieht, eine leise Berührung könnte ihn in die Tiefe schleudern, dort erhebt sich ein Steinabhang mit eingehauenen Stufen, die zu einem Tempelchen emporführen. Blendend wird das Licht von den kahlen Felswänden reflektiert, und glühende Hitze wie aus Hochöfen strömt von ihnen her. Die Straßen winden sich durch Schluchten. Und

an vielen Stellen ergänzen Felsformationen die von Menschenhand errichteten Mauern. Wie konnte man darauf kommen, hier eine große Wohnstätte für Menschen zu schaffen! Welcher Sinnesart mögen die beiden Hindufürsten gewesen sein, die Vijayanagar im Jahre 1365 an dieser Stelle gründeten, unmittelbar nachdem Belur und Halebid und mit ihnen die Dynastie der Hoysala der Vernichtung anheimgefallen waren! Wenn man wie wir von Belur und Halebid kommt, so folgt man gleichsam den unbarmherzigen Schritten der Geschichte.

Die Berichte von drei christlichen und einem mohammedanischen Reisenden haben sich erhalten, die die Stadt im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, also in der Zeit ihrer höchsten Blüte, besuchten. Sie beschreiben die wichtigsten Bauten, sie schildern Feste und Zeremonien, Einrichtungen und Dinge des täglichen Lebens und sie umreißen ein Bild der politischen Situation, das mehr als lokales Interesse hat. Mit ihren Aufzeichnungen an der Hand kann man wie mit einem Bädecker die Stadt durchwandern. So erfüllen sich die Ruinen mit einem Leben von überraschender Eindringlichkeit: von Toren, Balkonen und Fenstern flattern bunte Teppiche und Stoffe, Pfeiler und Wände funkeln von reich ornamentierten Metallbeschlägen. Prozessionen, Paraden und Empfänge können lokalisiert werden. Wir sehen Relieftafeln mit Darstellungen zur Erinnerung an Satis (Witwenverbrennungen) und lesen Schilderungen davon, die so lebhaft und ins Einzelne gehend sind, daß man fühlt, sie rühren von Augenzeugen her. Der König hatte in seinem Heere mohammedanische Söldner.

VORHALLE DES KADALAIKALLU-GANESHA-TEMPELS

Bei den unaufhörlichen und wechselvollen Kämpfen mit den mohammedanischen Nachbarreichen sind die Gründe nicht religiöser, sondern politischer Natur. Vishnu-Anhänger, Shiva-Gläubige, Jaina und Mohammedaner leben friedlich nebeneinander in der Stadt und haben ihre Gotteshäuser. Ein mächtiges Hindureich ersteht vor unseren Augen, hart an der Grenze der islamischen Einflußsphäre, das letzte Bollwerk gegen sie und doch bereits von ihrem Geiste berührt.

Hospet, den 21. Dezember

Die Mehrzahl der Häuser von Vijayanagar war aus leicht vergänglichem Material und ist heute verschwunden. Die Steinbauten, die sich erhalten haben, stammen zum größten Teil aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Die meisten Tempel zeigen südindischen Stil, einige ältere Anlagen Dekhan-Stil, aber schlichterer Art als der von Belur und Halebid. Weltliche Bauten, wie Tore, Türme, Pavillons und Befestigungswerke errichtete man in einem hinduistisch-mohammedanischen Mischstil. Diese verschiedenen Bauweisen nebeneinander sind ein Echo der politischen Atmosphäre. Die Stadt erwuchs zu ihrer Macht und Größe auf dem Boden von südindischen und dekhanischen Staatengebilden. Ihre Nachbarn nach Norden waren islamische Mächte, deren Entente ihr Untergang werden sollte.

Für die Tempel südindischen Stiles sind in Vijayanagar weniger die hochragenden pyramidenartigen Türme (Gopuras) kennzeichnend, als ausgedehnte Hallen (Mandapas) mit mannigfach gekanteten Pfeilern, die Reliefs tragen. Der Charakter der Anlagen wie jedes Detail verrät, daß wir uns in der Spätzeit dieses Stiles befinden: die Proportionen eher zierlich und anmutig als großartig und monumental. Alles Handwerkliche zu blendender Virtuosität gesteigert. Die Geschicklichkeit des Steinmetzen ist verblüffend. Wohl ein Dutzend größerer Tempel haben sich in der Stadt erhalten, alle nach ähnlichem Schema angelegt. Ja, es sieht aus, als ob Schmuckteile und Reliefs fast fabrikmäßig nach gleichen Vorlagen in derselben Werkstätte angefertigt wurden, deren Steinbrüche man überall in den Felsabhängen erkennen kann. Der glänzendste Bau dürfte der dem Vishnu in seiner Verkörperung als Vitthala, einer Form des Krishna, geweihte Vitthala-Tempel sein, der, wie viele Inschriften beweisen, im Jahre 1513 begonnen, aber nie vollendet wurde. Denn die Zerstörung der Stadt im Jahre 1565 trat jäh dazwischen. Ein großer quadernbelegter Hof. Ringsherum laufen Galerien. Im Sanktum entwickelt sich die Eleganz des Stiles von Vijayanagar mit besonderer Eindrücklichkeit. Das Gebäude erhebt sich auf einem reich profilierten und reliefierten Sockel. Von Elefanten und anderem Getier flankierte Treppen führen zu den drei Eingängen. Die Pfeiler der Vorhalle sind wahre Wunderwerke der Steinmetzkunst. Ihr Kern und die frei stehenden Säulchen, die ihn umgeben, und ebenso die sich bäumenden Fabeltiere, die ihm vorgelagert sind, wurden aus einem einzigen Granitblock gehauen. Vor dem Sanktum stehen mächtige Prozessionskarren, gänzlich aus Stein, ähnlich wie sie noch heute aus Holz überall in Indien benutzt werden. Die steinernen Räder sind um ihre Achsen drehbar. Welche Versündigung gegen die Prinzipien der Werkkunst! Indische Kunst bevorzugt solche Frevel, die sie nicht hinderten, zu den größten Offenbarungen der Weltkunst zu gehören.

Die charakteristisch flachen Reliefs, die allerorten die Bauten der Stadt schmücken, ziehen neben den Rama- und Krishna-Legenden das weltliche Leben der unmittelbaren Gegenwart in den Kreis ihrer Darstellungen. Sie geben gleichsam Illustrationen zu den Schilderungen von Tänzen, Paraden und Ringkämpfen, von denen wir in den Reiseberichten lesen. Es fehlt den Reliefs die Größe und Glut der Skulpturen früherer Perioden, aber dieser Mangel wird bis zu einem gewissen Grade wett gemacht durch die greifbare Lebendigkeit der dargestellten Szenen und durch einen neuen pikanten Rhythmus in den Konturen der Gestalten. Wie oft in Indien spielen erotische Motive eine große Rolle. Man schreckt vor keiner Wiedergabe der sexuellen Lust von Mensch und Tier zurück. Immer wieder hat sich der angesichts solcher Freiheiten irritierte Westländer daran zu erinnern, daß allem Sexuellen für den Inder tiefe religiöse Symbolik innewohnt und Schlüpfrigkeit ihm fremd ist. Am meisten erfreuen die Tanzdarstellungen. Dem oberflächlichen Betrachter muß es scheinen, als schwelgte Vijayanagar nur in Tanz und Liebe, eine gänzlich irrige Vorstellung. Es gibt in der Stadt auch einige riesenhafte Monolithen, so den sieben Meter hohen Narasimha, d. i. Vishnu in

VORHALLE DES VITTHALA-TEMPELS

seiner Verkörperung als Löwenmensch. Solchen Werken ist der Inder des sechzehnten Jahrhunderts vollends nicht mehr gewachsen. Vijayanagars Kunst muß im wesentlichen rokokohaft genannt werden. Welch eigentümlicher Kontrast, diese eleganten, bisweilen spielerischen Bauten und Skulpturen in dieser Umgebung wilder Großartigkeit. Wie falsch ist jede Milieutheorie! Um so aufklärender erscheint die Lehre von der Gleichartigkeit der Entwicklungsstadien in der Kunst aller Völker.

Hospet, den 22. Dezember

Auf meinen Wanderungen durch Vijayanagar begleiteten mich die Brüder Maudiliar aus Hospet und ein Student, der mehrere Jahre in Amerika gewesen war. Fast immer ist Studium im Ausland für den jungen Inder verderblich; er kann sich nur schwer wieder in die einfachen heimischen Verhältnisse, besonders einer kleineren indischen Stadt, finden. Man sollte nur reife Männer nach dem Westen schicken. Die Brüder Maudiliar, durchaus nicht allzu konservativ oder westlichen

Ideen abhold, stachen in jedem Wort und in jeder Geste vorteilhaft von dem Amerikaner ab. Jeder Steg und Weg von Vijayanagar war ihnen bekannt, und sie erzählten von seiner Größe, als handelte es sich um ihre eigene Vergangenheit. Unser Standquartier Hospet liegt an zehn Kilometer von der Ruinenstätte entfernt. Man muß in einem feder- und sitzlosen zweirädrigen Wagen dorthin fahren. Ein Versuch, auf dem Fahrrad den Weg zu machen, bewies, daß das Klima auch des Dekhan dem Europäer solche Experimente nicht gestattet. Vijayanagar besitzt ebenfalls ein Rasthaus, ein geräumiges sogar, das in einen halbzerstörten Shiva-Tempel eingebaut ist. Wir zogen es aber vor, im Bungalow von Hospet zu logieren, um so Gelegenheit zu haben, das Leben in einer bescheidenen indischen Landstadt näher kennen zu lernen. Nichts Trostloseres als solch ein Örtchen. Wohl gibt es eine Hauptstraße, aber die meisten Häuser sind wirr durcheinandergebaut. Man erstickt im Staub. Da Hospet an der Eisenbahn liegt und aufblühend ist, gibt es viele neue Gebäude. Trockenste physiognomielose Backsteinbauten, wie sie nicht kläglicher in einer märkischen Landstadt zu treffen sind. Speicher mit Wellblechdächern, diesem geschmacklich vielleicht verheerendsten europäischen Importartikel, fehlen nicht. Der Stolz von Hospet ist ein Klubhaus, neben dem sich ein Tennisplatz befindet. Man versäumte nicht, mir diese Sehenswürdigkeit zu zeigen. Trostlos ist auch ein Rundgang durch die Geschäftsläden der Stadt. Überall drängt europäische Maschinenware die indische Handarbeit zurück. Unendlich deprimierend zu sehen, wie das prachtvolle indische Messinggerät immer mehr von dem billigeren europäischen Email- und Aluminiumgeschirr verdrängt wird oder indische Stoffe von europäischen bedruckten Baumwollwaren. Meine liebenswürdigen, immer hilfsbereiten Freunde gehören zu den angesehensten Familien der Stadt. Ich besuchte sie öfters gegen Abend in ihrer Behausung. Die verheirateten Söhne wohnen mit ihren Familien bei den Eltern in drei Häuschen, die um einen kleinen Garten an der Hauptstraße liegen. In dem linken Gebäude wohnen die Männer, das mittlere enthält den Empfangsraum, im rechten hausen die Frauen, die ich nie zu sehen bekam. In den kleineren Orten wird das Purdah-System noch streng aufrecht gehalten. Auf den Straßen trifft man nur die schwer arbeitenden Frauen der ärmeren Schichten, aber auch sie ziehen beim Herannahen eines Europäers sofort mit unnachahmlicher Geste sich das Kopftuch über das Gesicht. Bei den Abendzusammenkünften fanden sich die Honoratioren ein, der Bürgermeister, der Rechtsanwalt und der Arzt. Kleinstadtleben ähnelt sich überall in der Welt. Einmal gesellte sich auch ein Onkel zu uns, der den Ort im Provinziallandtag in Madras vertritt, der mit Ehrfurcht behandelte Stolz der Familie. Das Gespräch drehte sich immer um dasselbe Thema: Erziehung der Jugend und die Zukunft Indiens. Ich hatte Gelegenheit, tieferen Einblick zu tun in die Seelen dieser im Zwiespalt zwischen Ost und West schwer ringenden Menschen.

(Fortsetzung folgt.)

STELE ZUR ERINNERUNG AN EINE WITWENVERBRENNUNG (SATI)

MAX SLEVOGT, KIRSCHENERNTE

NEUE BILDER VON SLEVOGT

Der Verlag Bruno Cassirer zeigt in seiner graphischen Abteilung neue Bilder, die Slevogt während des letzten Sommers in der Pfalz und neuerdings in Berlin gemalt hat. Der Verlag ist dazu übergegangen, von einigen Künstlern, für die er sich seit Jahrzehnten schon einsetzt, von denen er aber bisher nur Graphik zuweilen öffentlich zeigte, auch Bilder auszustellen. Für die im selben Verlage erscheinende Zeitschrift entsteht dadurch, wie die Verhältnisse in Berlin, in Deutschland auf Grund konventionell herrschender Anschauungen einmal liegen, eine gewisse Schwierigkeit in der Berichterstattung. Sie muß, wie so vieles im Leben, hingenommen werden. Im tieferen Sinne ist kein Konflikt vorhanden. Der Verlag wird immer nur Bilder von Künstlern ausstellen, um deren Förderung willen recht eigentlich die Zeitschrift gegründet worden ist. Diese Bilder nicht zu besprechen, weil sie im Haus ausgestellt werden, wo sich auch die Redaktion befindet, wäre Ziererei. Daß sie nicht besser, nicht anders beurteilt werden, als wenn sie an andrer Stelle gezeigt würden, dafür bürgt die Haltung der Zeitschrift seit fünfundzwanzig Jahren und das Verantwortlichkeitsgefühl der Herausgeber. Dieses war aber immerhin bei der gegenwärtig herrschenden Freundlichkeit der Sitten ein für allemal vorauszuschicken.

Über Slevogts Kunst macht weiterhin ein Kollege, der Maler Rudolf Großmann, einige Anmerkungen. Ihnen ist im besonderen nur hinzuzufügen, daß diese Ausstellung wichtig wird, weil Slevogt seit Jahren schon nicht mehr in größerem Umfange ausgestellt hat, und weil die Ernte des letzten Jahres einen ungemein frischen und lebendigen Eindruck macht. Die „Argentina“ ist interessant durch den Versuch, die Tänzerin in voller Bewegung zu geben. Mit Bewußtsein ist auf schöne Malerei im Sinne Manets verzichtet, um in einer mehr zeichnerisch improvisierenden Weise eine Tanzstellung mit ihrer inneren Spannung festzuhalten. Unter den neuen Landschaften frappiert der „Garten des Künstlers“ durch das stupende Können, womit ein durch eine grüne Wirrnis führender schmaler, besonnter Weg gegeben ist. Die „Große Kirschernte“ gehört zu den schönsten, schwärmend gemalten Pfälzer Landschaften, die Slevogt gelungen sind. Andere Landschaften mit Figuren vor romantisch bewegten Himmeln und lyrisch-heroischen Bergsilhouetten lassen irgendwie an die Gefühlswelt des „Faust“ den-

ken, die Slevogt eben jetzt zögernd verlassen hat. Allen Landschaften ist etwas sehr Deutsches eigen; sie haben in einer neuen, impressionistischen Weise einen Rottmannzug. Sehr schön gemalt ist der Fisch auf dem Stilleben. Und ein merkwürdiges Bild, das in den kleinen Räumen freilich nicht voll zur Geltung kommt, sind die „Pfälzer Freunde“. Slevogts Fähigkeit, mit einem Nichts einen Menschen ähnlich und lebensnah hinzustellen, springt vor diesem Bild überzeugend in die Augen. Der Gesamteindruck ist, daß Slevogt kaum jemals so inspiriert und geistreich gemalt hat, wie im letzten Sommer. Niemand wird sich dieser naturalistischen Romantik, dieser liedartigen Musik mit den diskret durchdringenden Fanfaren entziehen können.

Karl Scheffler.

*

MAX SLEVOGT, FISCHSTILLEBEN

Wenn ein Künstler von der Art Slevogts über seine Kunst anderen etwas mitteilt, so tut er es mit einer angeborenen Scheu, mit Vorbehalt, wie eine schöne Frau in den Spiegel sieht, um hinter das Geheimnis ihrer Wirkung zu kommen. Was er sagt, gleicht oft nur jenem behaglichen Begrunzen, das den lustbetonten Naturvorgang beim Schaffen begleitet. Es ist nicht leicht und wird einem vom Künstler selbst nicht erleichtert, seine Kunst mit Worten zu begreifen.

Denkt man an Slevogt, so fallen einem alte Volkslieder ein, Kindermärchen, grüne sonnige Wiesen; man muß sich im voraus entschuldigen, wenn man ihn klassifizieren will. Er gehört jener Zeitspanne an, die man mit dem Schlagwort Impressionismus bezeichnet hat. Doch ist er Impressionist im weitesten Sinne des Wortes. Vielleicht benutzt er nur das Verständigungsmittel, die Sprache der Impressionisten. Er hat, von Manet bis Liebermann, die ganze Auswirkung dieses Mittels in sich verarbeitet. Aber etwas ist es, das ihn von dieser reizsamsten Augenblickskunst abseits drängt, was ihm seinen Ruhm als Illustrator gebracht, was ihn zum Maler-Dichter gemacht hat. Die fast direkte malerische Niederschrift einer Gefühlsspannung, jener kürzeste Weg vom Empfinden bis zum Ausdruck, jenes Stegreifartige der malerischen Dichtungen, das diese wie von selbst hingeschrieben erscheinen läßt, ist vielleicht nur Accessoir. Im Grunde sind die Werke aus der Schwere heraus geboren, aus einem innerlichst stets gespannten Temperament, das

MAX SLEVOGT, DIE TÄNZERIN ARGENTINA

alles gleich lebensvoll umgreift und dessen eigener steter Widerpart in seiner Überwindung, seiner Entspannung bald wie ein vor sich hingeträllertes Volkslied, bald wie eine fast heroische Verherrlichung von Himmel, Land und der ganzen Gottesnatur aussieht.

Da ist das Bild der Tänzerin Argentina. Ein echter Slevogt! Sichtlich folgt die malerische Expansionsfreude dem schönen Spiel der gespannten und sich wieder entspannenden Muskeln. Slevogt liebte es von je, Tänzerinnen zu malen. Dieser gewichtige Mann erscheint wie in seinem Temperament gefangen, wie eine große Tigerkatze, die mit wuchtigen und doch geschmeidig sicheren Tatzen den ihr zugeteilten Käfigraum abmißt.

Als der Impressionismus sich vor fünfzehn bis zwanzig Jahren in seinem Ausdruck verflachte, als man nur noch eine Handschrift ohne Inhalt zu sehen bekam, als etwas Neues, so etwas wie Cézanne-Realisierung in der Luft zu liegen schien, konstatierte ich, daß der Impressionismus eine schöne Sache sei, daß man es aber anscheinend nicht mehr dürfe. Als man darauf in Paris und in Berlin impressionistische Bilder nur so herunterfluschte, als die Idee, die ihn geboren hatte, starb und, wie ein Schmetterling vor dem Tode, noch schnell unendlich viele Eier legte, als man eine neue Wirklichkeit entdeckte, die heute wie ein launenhaftes Reaktiönchen auf die Augenblickskamera des Impressionismus wirkt und in abstrakten Verewigungs- und Beruhigungstendenzen, in vielerlei Stilen und Stilchen anflutete und abebbte, da „durfte" Slevogt immer noch. Und er darf heute noch, weil er sich eines Ausdrucksmittels bedient, hinter dem Gefühl und Spannung gleich stark geblieben sind, weil er damit Wälder malt, die wie wirkliches Waldesdunkel umfangen, und weit gewölbte Wiesen, auf denen man am schattigen Abhang liegen möchte.

Im Café du Dôme gab es einen Maler, der oft unvermittelt, mit einem Blick gegen den Pariser Himmel, aufsprang und davoneilend den erstaunten Gesichtern zurief: „Meine Wolken kommen gleich." Bereit sein ist alles: das ist nicht nur des Fakirs, sondern auch des Impressionisten Devise. Viele Male schleppte Slevogt wie ein Sisyphos seine angefangenen Bilder bergauf und kam nicht zum Weitermalen, weil die gewollte Färbung des Himmels, irgend ein Wolkenschatten, den er einmal gesehen, der ihm Erlebnis geworden war, nicht kam. Er beneidet den fanatisch methodisch disziplinierten Cézanne, der an seinen Himmeln immer weitermalen konnte.

GOTTFRIED SCHADOW, ZUHÖRER IN DER KIRCHE. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER BILDNISSAMMLUNG

KARL BLECHEN, HAVELUFER

AUSGESTELLT IN DER BILDNISSAMMLUNG

DIE STELLUNG DER HÖHEREN SCHULE ZUR BILDENDEN KUNST

VON

WALTER DITTMANN

Die höhere Schule Preußens hat einen für die Lehrerschaft wie für die Öffentlichkeit erstaunlichen Schritt getan und in ihre neuen Lehrpläne die Betrachtung von Kunstwerken aufgenommen. Nicht in Form von besonderen Kunstgeschichtsstunden der Oberstufe, sondern als unentbehrliche immanente Aufgabe aller kulturkundlichen Fächer jeder Stufe. Daß sie im Zeichenunterricht gefordert wird, ist nicht neu; aber auch hier fällt die stärkere Betonung der reinen Anschauung auf: „Während die kulturkundlichen Fächer das Kunstwerk mehr in seiner geschichtlichen und inhaltlichen Bedingtheit verständlich machen, leitet der Zeichenunterricht die Schüler an, sich mehr in die formale Gestaltung des Kunstwerks und die persönliche Ausdrucksweise des Künstlers zu vertiefen.“ (Richtlinien S. 173.) Das Hauptmotiv der Neuerung aber ist deutlich der Gedanke, daß eine Kulturkunde nicht gut einen so bedeutsamen Zweig wie Bau- und Bildkunst übersehen darf, vor allem eine Deutschkunde nicht. „Die Betrachtung von Werken der deutschen bildenden Kunst und die Einführung in Werke der deutschen Tonkunst ist für das Verständnis des deutschen Wesens unentbehrlich“ (S. 56). „Auf der Oberstufe wird es öfters möglich sein, eine Epoche der deutschen Geistesgeschichte auch vom Standpunkte der Kunst aus verständlich zu machen ... Die Einheit des schöpferischen Volksgeistes muß bei solchen Betrachtungen lebendig gefühlt werden ... Die Kunstbetrachtung innerhalb des Geschichtsunterrichtes zeigt deshalb in weitgehender Arbeitsteilung vornehmlich mit Deutsch, Religion, Zeichnen und den Fremdsprachen an wenigen, aber charakteristischen Beispielen die Eigenart und den Wandel des künstlerischen Ausdrucks, der Lebensstimmungen und Vorstellungen der verschiedenen Epochen. Selbstverständlich wird sie von den Bau- und Kunstdenkmälern der engeren Heimat ausgehen.“ (S. 75—76.)

Diese Begründung der Kunstbetrachtung ist zwar einseitig, aber gewiß an sich stichhaltig. Sowohl der natürliche Gang der Erziehung wie die Notwendigkeit einer nationalen Erziehung fordern eine besondere Auswertung der heimatlichen Kunst, heimatlich im engeren und weiteren Sinne genommen. In einer Deutschkunde speziell spielt sie übrigens eine besonders große Rolle, weil gerade unter ihren Werken die stärksten Zeugnisse deutscher Wesensart zu haben sind: in der Kunst der romanischen, gotischen und spätgotischen Zeit. Es fällt aber auf, daß über die Art der Auswertung so gut wie nichts gesagt wird. So erscheint jene deutschkundliche Begründung gefährlich einseitig. Die künstlerischen Dinge werden bei einer solchen Einstellung nicht um ihrer

Selbst willen betrachtet, möglicherweise überhaupt nicht im Künstlersinne betrachtet, sondern nur als treffende Belege und gut vergleichbare Typen herangezogen und gemerkt; höchstwahrscheinlich mit Hilfe kleiner Photographien irgendeiner Kunstgeschichte oder des Luckenbach. Es scheint also der Geist eines Historismus zu walten, der sich von dem des alten durchschnittlichen Kunstgeschichtsbetriebes in den höheren Mädchenschulen nur durch die gewünschte Verknüpfung mit den andern Schaffensgebieten der Epoche unterscheidet. Dieses Drängen auf Erkenntnis der „Einheit des schöpferischen Volksgeistes" ist an sich gewiß wichtig und eine schöne Neuerung, aber es bleibt zu befürchten, daß es eben „Erkenntnis" zeugt, nicht ins Gefühl wirkt, also kein natürliches Verhältnis zu bildender Kunst herstellt.

Diese Befürchtung bleibt bestehen trotz dessen, was die Richtlinien für den Zeichen- und Werkunterricht Schönes vorschreiben. Da wird, wie gesagt, außer der Pflege des Zeichnens und Malens „als einer Äußerung des gefühlsmäßigen Erlebens und des natürlichen Ausdruckswillens", „in Arbeitsteilung mit dem kulturkundlichen Gesamtunterricht Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst" gefordert. „Betrachten von Bauwerken als Beispiele zweck- und stoffbedingter Raumgestaltung", „Einführung in die Probleme des Gestaltens" usw. Hier also erscheint die Kunstbetrachtung nicht nur um einer allgemeinen Kulturkunde willen, sondern als ein Ding an sich; und das Kunstwerk zwar gewissen technischen Bedingtheiten unterliegend, im übrigen aber aus sich selbst bestehend und ganz bestimmte menschlische Kräfte für seine Erfassung brauchend. Damit könnte die Einsicht wachsen, daß das Kunstwerk erst gründlich gesehen, die sinnlichen Anhalte in der vom Künstler gegebenen Betonung empfunden und so seine menschlichen Bekenntniswerte aufgenommen werden müssen, ehe es vom vergleichenden Verstande mit Erfolg weiter benutzt werden kann.

Wer neben dieser gesunden Theorie aber die Praxis kennt, sieht sofort, daß der Zeichenlehrer mit seinen zwei Wochenstunden, in denen doch vor allem Zeichnen und Malen gelernt werden soll, kein genügendes Gegengewicht für eine einseitig intellektuelle Kunstbetrachtung in Religion, Deutsch, Geschichte, Erdkunde, Fremdsprachen schaffen kann. Zum mindesten wird es ihm sehr schwer gemacht werden; er wird alles nur trotz und nicht mit Hilfe seiner dortigen Miterzieher erreichen können. Im allgemeinen natürlich. Damit berühren wir den wundesten Punkt: Die zu einer sachlichen Einstellung zu Kunstwerken verhelfen sollen, haben selbst keinen festen Standpunkt. Das wird auch von den meisten offen zugegeben, ist auch kein Vorwurf für den einzelnen, sondern nur einer für das bisherige System.

Das war bisher blind gegenüber jeglicher Augenkunst, soweit sie nicht eine besondere literarische Rechtfertigung für sich hatte. Solange es eine wohldurchdachte Lehrplanarbeit gibt, also etwa seit Wilhelm von Humboldts Tagen, hat man der Schule wer weiß wie viele Stunden Literaturunterricht gesichert, aber nicht eine Stunde für sachliche Kunstbetrachtung übrig gehabt. Man hat zwar auch auf dem literarischen Gebiet das eigentlich Künstlerische oft zu kurz kommen lassen, ja geradezu schauderhaft danebengetroffen, aber doch die Schüler — mit vollem Bewußtsein der Wichtigkeit — dem Einfluß der großen Dichter unterstellt. Die großen Künstler des Volkes blieben ohne Wirkung. Die kümmerlichen kulturgeschichtlichen Abschnitte der Geschichtslehrbücher verzeichneten wohl, mit einer wohlklingenden Phrase verbrämt, einige Namen; aber unsere Lehrer wußten nichts damit anzufangen, verwechselten Dürer mit Rembrandt und hielten den Braunschweiger Löwen für ein recht unzulängliches Geschöpf. Alle kannten sie die Akropolis, Phidias, Raffael und dies und das noch aus der Renaissance. Aber vom Bamberger Reiter oder vom Westchor des Naumburger Domes wußten sie nichts, selbst wenn sie Germanisten oder deutsche Historiker waren. Geltung hatte seit hundert Jahren nur das Klassische, Anekdotenhafte und Allegorische: Winckelmanns Einfluß in einer Zeit vorwaltender literarischer (und musikalischer) Begabungen! Wie der große Kunstgelehrte (nach Waetzold der Vater der deutschen Kunstbildung, aber auch der europäischen Bildungskunst) mit Michelangelo, Rembrandt, ja mit Rubens wenig anzufangen wußte, so wußten es bald sogar die Künstler nicht. Es hat lange gedauert, bis innerhalb des Künstlertums an die Stelle der Lehre vom Ideal und der Bedeutsamkeit wieder die Lehre von der Anschauungskraft und der vergeistigten Natur trat, bis Begriff und Gedanke durch sinnliche Empfindung und Instinkt, abgeleitete Schönheit („was würde das Altertum sagen?") durch elementare Ausdruckskraft verdrängt wurden. Um wieviel länger mußten die Laien, deren schwächere Sinne durch eine vollkommen einseitige Intelligenzerziehung weiter verkümmerten, auf dem Winckelmannschen Standpunkt bleiben! Die Lehrer- und Philologenschaft steht im allgemeinen heute noch da und kann von ihm aus der Jugend den Dienst der künstlerischen Einstellung nicht oder nur ausnahmsweise leisten. Vielleicht wird es die nächste Generation schon häufiger können, die in Zeichen- und Werkunterricht eine Sinnenschulung erfährt, wie sie uns Älteren nie zuteil geworden ist.

Ein anderes ungelöstes Problem ist die Bilderfrage. Kunstbetrachtung ist nur vor Kunstwerken möglich. Natürlich sind Nachbildungen nicht völlig wertlos. Sogar der Gutgebildete benutzt sie und bereichert sich mit ihrer Hilfe. Aber Kinder und Jugendliche, die zur Aufnahmefähigkeit von Formwerten erzogen werden sollen, müssen doch erst viele Male die ungebrochene Kraft des farbigen Wesens oder des Urformats von Bildern erlebt haben, ehe sie auf die schwächliche Miniaturwirkung derselben Verhältnisse richtig reagieren. Der literarische Kunsterzieher oder der Musiker hat es leichter. Hier aber geht mit jeder Formatveränderung Wesentliches verloren. Darum wird auf lange hinaus auch die Kümmerlichkeit der vorhandenen Anschauungsmittel den vollen Erfolg beeinträchtigen. Was not tut, sind wenige, aber sorgfältige (und daher teure) Buntdrucke großen Formates für das Gebiet der Malerei; gute Lichtbilder plastischer und architektonischer Werke, die meistens von verschiedenen Seiten und mit zahlreichen Teilstückaufnahmen gezeigt werden müssen; und eine reichhaltige Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten in originalgetreuen Nachbildungen, so wie sie etwa bei Amsler und Ruthardt oder in der Reichsdruckerei hergestellt werden.

Vorläufig also wird aus mehreren Gründen Zurückhaltung und Vorsicht in der Bilderbenutzung wichtiger sein als eif-

FRANZ KRÜGER, PFERDEMARKT

AUSGESTELLT IN DER BILDNISGALERIE

riger Betrieb, und Künstler und Kunstfreunde wie die ernsthaften Vertreter einer Deutschkunde werden sich zunächst dankbar begnügen mit dem unleugbaren Fortschritt in der Theorie: mit der in den Richtlinien deutlich ausgesprochenen Anerkennung der hohen Bedeutung des künstlerischen Schaffens, mit dem guten Willen, ihm Erziehungseinfluß zu sichern, und mit der Möglichkeit, die von nun an geeigneten Lehrkräften zu Versuchen in dieser Richtung gegeben ist.

EDUARD GÄRTNER, DIE ALTE BENDLERBRÜCKE
AUSGESTELLT IN DER BILDNISGALERIE

SALON D'AUTOMNE 1926

VON

WALTER BONDY

Allerseelen. — — „Monsieur,
J'ai l'honneur de vous faire savoir que sur présentation de votre carte permanente vous pourrez pénétrer dans les salles pour vernir vos oeuvres le Mercredi 3 Novembre à 2 heures."

So lautet die altmodische Einladungsformel zum Firnistag der Salons. — — —

Paris ist in einen maulwurfgrauen Nebel gehüllt. Es regnet in Strömen und so wie es nur in Paris, und im November, regnen kann. Es regnet lauwarmes schmutziges Spülwasser.

Wir steigen die breite schlüpfrige Freitreppe des Grand Palais hinan. Das Grand Palais ist der riesige Ausstellungspalast, der von einer Weltausstellung, vor dreißig Jahren etwa, übrig geblieben ist. Es ist in französischem Ausstellungsstil gebaut, halb Konditorei, halb Bahnhofshalle. Dieses traurige Machwerk wird den schönen Eifelturm überleben, der schon bedenklich wackeln soll.

Wir treten in den riesigen, runden, wohl zwanzig Meter hohen, halbdunkeln, ungeheizten Kuppelraum, dessen Wölbung sich in tiefer Finsternis auflöst. Von ihm aus zweigen die breiten Treppen ab, die zu den Bildersälen führen. Überall dieselbe beklemmende Architektur wie außen.

Allenthalben stehen Kisten, liegen Bretter herum. Es wird gesägt, genagelt und gehämmert. Ein Höllenlärm! In den Ecken stehen noch haufenweise die refüsierten Bilder.

Traurig beginnen wir unseren Aufstieg nach den oberen Sälen. Uff! wir sind oben! Um das Treppenhaus hängen unten und oben schon die ersten Bilder. Eins an das andere geklebt, bis zu vieren übereinander. Die Wände sind mit pompejanischrotem Rupfen bespannt; ein Überbleibsel des Automobilsalons, dem diese Farbe ausgezeichnet stand. Die

Verwaltung des Herbstsalons hat diesen kunstfeindlichen Hintergrund preiswert übernommen. Ein Gelegenheitskauf!

Über dem Ganzen liegt ein bleiernes totes Licht, in dem alle Farben ersaufen. Wie spiritistische Masken starren uns die Bildnisse an, die Landschaften liegen in mattem Mondlicht.

Wir beginnen unseren Rundgang durch die Bildersäle. Auch hier die turmhohen Wände, dasselbe kalte Novemberlicht, derselbe rote Rupfen, dieselbe Anordnung nebeneinander und übereinander, dieselben Bilder, dieselbe Kirchhofsstimmung.

Allenthalben stehen die Maler und Bildhauer herum, einzeln, zu zweien, in Gruppen. Ein Maler irrt durch die endlosen Säle und sucht sein Bild. Das ist keine kleine Aufgabe. Die Bildhauer drehen und rücken an ihren Büsten und Figuren herum. Sie geben sich die größte Mühe, eine Wirkung zu bekommen. Vergeblich! In diesen Räumen gibt es kein Licht .... und keinen Schatten!

Endlich hat der Maler sein Bild entdeckt. Da hängt es nun! Sein Werk, das eben noch zu Haus so lustig und farbig aussah! Da hängt es nun zwischen einem blauen rechts, einem grünen links, einem schwarzen und einem gelben oben und unten. Die Farben sind verschwunden, nur ein dürftiger Lokalton ist geblieben. Die Tiefe und die Luft sind weg, eine langweilige rechteckige Fläche ist übrig geblieben. Auf dem Himmel klebt ein weißer Zettel, die Nummer der Einsendung. Eine Katalognummer trägt das Bild noch nicht, ein paar Stunden vor der Eröffnung! — Vier Tage nach der Eröffnung tragen viele von ihnen noch immer keine — und der weiße Zettel auf dem Himmel klebt immer noch. —

Mit gesenktem Haupte schleicht der Maler weg. Das also ist der Platz, den die Öffentlichkeit für ihn übrig hat. In dieser Umgebung, in dieser Beleuchtung, auf diesem Hintergrund soll sein Werk zu den Menschen sprechen!

Allerseelen.

Arbeiter stehen auf Leitern herum und hängen die Bilder. Man schlägt Nägel ein — Schnüre gibt es nicht —, und wenn ein Bild hängt, dann hängt es. Von einer Hängekommission ist nichts mehr zu entdecken, obwohl ein guter Teil der Bilder noch angelehnt auf dem Boden steht. Sie hat ihre Mission erfüllt. Die Bilder ihrer Freunde und Schützlinge hängen; das ist die Hauptsache!

Der Salon d'Automne hat viele Hundert Mitglieder. Jedes von ihnen hat zwei Bilder juryfrei. Alle vier Jahre hat ein Viertel sogar sechs Freiplätze. Diesmal die Namen von A bis C. Die A- bis C-Leute sind vollzählig erschienen. Sie kommen erst wieder in vier Jahren dran und man muß die seltene Gelegenheit nützen.

In dem Salon hängen also an die 1500 unjurierte Bilder und für die andern ist wenig Platz übrig. Von ein paar tausend hat man etwa 600 behalten. Ein gutes Niveau und ein angenehmes Gesamtbild ist bei diesem Prinzip nicht zu erzielen; daher die Gleichgültigkeit der Ausstellungsleitung für die ganze Hängerei.

Ob dieses Jahr auch gute Bilder im Herbstsalon hängen, weiß ich nicht. In diesen Räumen und in dieser Fülle kann man kein Bild beurteilen. Außerdem: wer kann sich über zweitausend Bilder ansehen, ohne einen tiefen Abscheu vor der Malerei zu kriegen.

Im großen und ganzen glaube ich, daß die französischen

MAX LIEBERMANN, HERRENBILDNIS. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Salons genau so schlecht sind wie unsere Glaspaläste. Die Talentlosigkeit ist international. Nur das Lokalkolorit ist hier sympathischer. Man kocht ebenso schlecht wie bei uns, aber man richtet besser an. Wo sollen aber auch die vielen Talente herkommen; hier hängen ja mehr Bilder als es gute Maler jemals gab!

Dem guten alten Guillaumin hat man einen runden, roten, stockfinsteren Saal gegeben. Eine gefährliche Ehrung. Die Bilder dieses Mannes, der vielleicht kein großer, aber wahrlich auch kein schlechter Maler war, wirken hier wie kraftlose Dreifarbendrucke. Das hat der alte Mann doch nicht verdient!

Nach einstündiger Wanderung verlassen wir die ungastlichen Hallen. Wir sind übelgelaunt und bedrückt. Der Regen hat noch immer nicht aufgehört. Vorsichtig tasten wir die glitschrige Freitreppe wieder herunter. Paris liegt in eisgrauem Abendlicht. Hier und dort blitzen aber jetzt die ersten Bogenlampen auf. Wir waten die Straße hinunter bis an die Champs Elysées und warten geduldig, bis der unendliche schwarze Strom der vom Regen lackierten Autos sich teilt und uns durchläßt. Drüben, im Café des Gaufres, lassen wir uns ermattet auf das lederne Sofa fallen, und mit einem Glas Whisky versuchen wir die schlechte Stimmung herunterzuspülen, die diese Stunde Kunstgenuß uns hinterlassen hat.

Tausende von bemalten viereckigen Leinwanden mit geschmacklosen bronzierten Gipsrahmen versinken immer mehr in blasse Ferne. — Das wirkliche Leben hat uns wieder gepackt.

TH. TH. HEINE, DIE JUNGE MUTTER. AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

EDWIN SCHARFF, BÜSTE KARL HABERSTOCK. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Herbst-Ausstellung der Akademie enthält Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Kartons, Graphik und Plastik. Sie ist, wie fast alle Veranstaltungen der Akademie — es liegt im Wesen der Sache —, zu umfangreich, ist aber sonst bunt und reich. Auffallend ist, daß sich die Zeichenkunst der jüngeren Generation, also aller derer, die nach Liebermann, Slevogt, Th. Th. Heine, Gulbransson usw. gekommen sind, durchweg auf einem guten mittleren Niveau bewegt. Es fehlen die Spitzenleistungen, doch wird eigentlich immer eine gewisse Tüchtigkeit erreicht. Es gibt Forderungen an das Können, die die Zeit selbst stellt und hinter die keiner, der dazu gehören will, zurückbleiben darf. Wir versagen es uns, auf einzelnes einzugehen, da es auf ein Aufzählen von Namen herauskommen würde. Es möge genügen, daß auch dieses Mal wieder festgestellt werden kann: die Veranstaltungen der Akademie sind im besten Sinne repräsentativ für das Kunstleben der Hauptstadt und des Reiches.

FELIX MESECK, BERGLANDSCHAFT. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Über die schöne Ausstellung von alten Berliner Bildern in der Staatlichen Bildnisgalerie, wofür Hans Mackowsky verantwortlich zeichnet, war schon im vorigen Heft die Rede. Wir bilden heute einige der schönsten Werke ab und fügen hinzu, daß diese Ausstellung neben allem andern dem Betrachter zum Bewußtsein brachte, nach welcher Seite die Nationalgalerie noch des Ausbaues fähig wäre, solange eine Städtische Galerie im Ernst nicht existiert. Wir fürchten, es wird sowohl von der Leitung der Nationalgalerie wie von der völlig desorientierten Kunstpolitik der Stadt Entscheidendes auf dem Gebiete der eben historisch gewordenen Kunst versäumt, während das ganze Interesse auf vergänglichere Kunstäußerungen der Gegenwart gerichtet ist. Wenigstens sollte man das andere nicht lassen, während das eine getan wird. Diese ursprünglich für Nürnberg zusammengestellte Bilderreihe ist wie eine Mahnung.

EDWIN SCHARFF, DIE FISCHER. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

CLAUDE MONET †

Im 86. Lebensjahre ist nun auch Monet, der letzte der großen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts, in Giverny gestorben. Eine heroische Zeit der französischen Malerei sinkt damit endgültig ins Grab. Was das Geschlecht von Malern, dem Monet angehörte — nicht als einer der Größten, wohl aber als einer der Lebendigsten —, in Wahrheit bedeutet, das wird nach Jahrzehnten erst den Menschen ganz aufgehen. Augenblicklich hat alles, was Impressionismus heißt, wenig Kurswert; man glaubt ihn „überwunden" zu haben. Das Unüberwindliche darin wird erst ein Geschlecht erkennen, das geschichtlich Distanz genommen hat. Wir kommen im nächsten Heft ausführlich auf die Bedeutung Monets zurück.

ROBERT BREYER

Der in Süddeutschland lebende Maler ist soeben sechzig Jahre alt geworden. Dieser Tag soll nicht vorübergehen, ohne daß auf alles Ernste und Tüchtige, das in Breyers Talent von jeher war, wieder einmal hingewiesen wird. Breyer hat vor fünfundzwanzig Jahren geholfen, die gute Malerei zum Siege zu führen; und er ist sich selber in der Folge immer treu geblieben.

MÜNCHEN

In der Modernen Galerie Thannhauser stellt Julius Wolfgang Schülein eine Reihe neuerer Zeichnungen aus, durchwegs Federzeichnungen mit Motiven aus französischen Groß- und Kleinstädten. Die Blätter überraschen durch eine Kraft und einen Schwung, wie sie die meist sehr zarten, stets geschmackvollen und dekorativen Bilder Schüleins für gewöhnlich nicht aufweisen. Der Künstler hat hier wirklich seine persönliche Note gefunden. Vielleicht mag man sich bei diesem Vortrag ganz leise etwas an Kubin erinnert fühlen, aber bei all der persönlichen Umgestaltung des Natur-Motivs und bei aller Feinnervigkeit und Linienempfindlichkeit verzichtet Schülein doch auf die Phantastik und jene unheimliche Nervosität, die bei Kubin nicht nur im Motiv liegt, sondern den eigentlichen Reiz seiner zeichnerischen Formulierung ausmacht. Schülein hat früher wiederholt Lithographien geschaffen. Nach seinen neuen Zeichnungen zu urteilen, besitzt er eine zum mindest gleichstarke Begabung für die Radierung.

Ebenfalls bei Thannhauser zeigt Willi Geiger eine große Anzahl von Bildern, die in den drei letzten Jahren vor allem auf spanischen Boden von ihm geschaffen worden sind. Die 1925 gemalten Bilder, in erster Linie die auf Tenerifa ausgeführten Gemälde scheinen mir zu den glücklichsten zu gehören, die Geiger überhaupt je gelungen sind, so einige Stilleben und das Bildnis eines Guardia-Civil. Hier waltet sinnliche Anschauung; die dekorative Begabung, das koloristische Talent Geigers wirken sich vortrefflich aus. Aber schon verschiedene in Kastilien ausgeführten Bilder und die neueren in München entstandenen Arbeiten sind von des Gedankens Blässe angekränkelt, unschön im Kolorit, unschön als Malerei, mit der Tendenz einer expressiven Sachlichkeit, die auch die Monumentalität des späten Corinth besitzen möchte. Ich muß gestehen, daß, so reizvoll auch die Malerei des genannten spanischen Stillebens ist, mir nach wie vor der Graphiker Geiger bedeutender und in seiner Entwicklung glücklicher erscheint als der Maler. A. L. M.

MANNHEIM

An der Schwelle des Winters veranstaltete die Städtische Kunsthalle eine große Ausstellung des Werkes von Edvard Munch. Wer, an Erinnerungen hängend, den Namen hörte,

J. W. SCHÜLEIN, PARISER STRASSE. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER MODERNEN GALERIE THANNHAUSER, MÜNCHEN

EDVARD MUNCH, LANDSCHAFT MIT ROTEM HAUS. 1926

AUSGESTELLT IN DER STÄDTISCHEN KUNSTHALLE, MANNHEIM

war wohl auf interessante Dinge gefaßt. Wer aber gekommen war, ging wieder mit dem Bewußtsein, in ein Leben von europäischer Bedeutung einen Blick getan zu haben.

Dabei ist es gewiß nicht die Überzeugung, Munchs Malerei sei „die" Kunst, welche zu solchem Eindruck verhilft. Man durchschaut ihre Problematik; Skandinavien und der „nordische Mensch" erwecken nicht mehr die Teilnahme wie einst!

So scheint es. Aber die Begegnung mit Munch lehrt, daß zwischen Aktualität und wahrer Geltung ein großer Abgrund klafft, ja, daß eine Sache aktuell gewesen sein kann und dennoch dieser Geltung nicht zu entbehren braucht.

Gewiß, auch Munch hat seiner Zeit — denn ein Sechzigjähriger ist schon etwas „außerhalb" — den Zoll entrichtet. Da ist viel Gebärde; sie stammt aus japanischen Holzschnitten oder erinnert bisweilen gar an Franz von Stuck. Also, es war die große Zeit der Bohème, und Munch war mit dabei.

Man pflückte die fleurs du mal recht gründlich, man studierte mit einiger Koketterie den Tod und die Fragwürdigkeit des Lebens, vor allem aber der Gesellschaft. Dennoch war man ernst. Man erlebte Konsequenzen. Und die Décadence sprach eine Wahrheit aus: dies Leben ist voller Angst.

Munch hat, abgekehrt von der Malerei des Impressionismus und doch ihre Mittel verwertend, in seiner Kunst die Symbole für dieses Grundgefühl zu schaffen gesucht. Sein Verdienst ist, daß er trotzdem immer Maler blieb. Die Entgleisung in literarische Rätseleien, ins Malerdichtertum, kommt nur gelegentlich vor. Munch hat das nicht nötig, er hat die Symbolsprache des Raumes, der Farbe, der Linie für sich entdeckt.

Man braucht nicht den Tod als Gerippe hinter ein Bildnis zu malen. Er steckt im Porträt selbst, der einsame Blick eines Mannes, die Falte im Hals eines Mädchens spricht von ihm. Das Leben ist Schein, und erst die Liebe! Ein unnaiver Mund genügt, um die Rolle „dieses Tranks im Leibe" reichlich zu glossieren.

Die Mannheimer Ausstellung ist allen diesen Seiten des Künstlers gerecht geworden. Sie gibt nicht nur Höhepunkte, sie gibt die Entwicklung. Das aber heißt hier vor allem den Menschen. Denn die handwerkliche Seite bedeutet bei Munch nicht übermäßig viel, wenn auch mehr als bei seinen Nachfolgern, den deutschen Expressionisten; gerade dieses Mehr aber macht seine Überlegenheit aus. L. Moser (Karlsruhe).

EDVARD MUNCH, ZWEI HERREN. 1924

AUSGESTELLT IN DER STÄDTISCHEN KUNSTHALLE, MANNHEIM

HAMBURG

Der Kunstverein hat als kleine Vorfeier des im nächsten Jahre stattfindenden 80. Geburtstages des Meisters, eine Liebermann-Ausstellung veranstaltet. Mit Erich Hanckes tatkräftiger Hilfe sind 55 Gemälde aus allen Schaffensperioden zusammengebracht und — nicht rein chronologisch — außerordentlich fein und glücklich gehängt, so daß man die Ausstellung als ganz vorzüglich ansprechen kann. Übrigens ehrt sich der Kunstverein selbst mit diesem Unternehmen, denn auch er ist ein Jubilar im nächsten Jahre, wo er auf eine hundertjährige Tätigkeit zurückblicken kann, und auf ihn ist das Vorurteil, das man nicht ohne Berichtigung derartigen überalterten Institutionen entgegenbringt, keineswegs anwendbar. Obgleich er in den jüngst vergangenen schweren Zeiten sein Vermögen, die eigenen Räume und einen Teil der Mitglieder verloren hatte, blieb das Niveau seiner Ausstellungen stets in der Sphäre des Künstlerischen, und neuerdings wächst auch wieder, unter einem neuen Vorsitzenden, der Wagemut und der Ehrgeiz, Außerordentliches zu leisten.

Liebermann hat noch aus den Tagen Lichtwarcks einen großen Verehrerkreis in Hamburg und auch er selbst hat

Hamburg gern gehabt, manches schöne Werk ist hier entstanden, als er hoch über der Elbe in dem uralten, sehr hamburgisch-exklusiven Gasthaus Jacob wohnte, auf dem nahegelegenen grünen Rasen des Poloklubs seine Zeichnungen und Pastelle zu dem in der Kunsthalle befindlichen Bilde machte, oder im „Fährhaus" an der Alster das lustige Durcheinander der Boote beobachtete. Die Hoffnung, daß er selbst zu der feierlichen Eröffnung dieser Ausstellung kommen würde, hat sich aber leider nicht erfüllen lassen.

Die hier gezeigten Werke nun sind den Lesern dieser Blätter so vertraut und es ist so Endgültiges darüber geschrieben worden, daß es vermessen und überflüssig wäre, noch etwas hinzuzufügen. — Das Interesse für die Ausstellung zeigt sich in einem sehr regen Besuch, das Gefühl, daß es sich hier um Außergewöhnliches und Feiertägiges handle, hat sich allen Schichten mitgeteilt, die sich in Hamburg überhaupt um bildende Kunst kümmern.

Dem Katalog vorangestellt ist ein knapper und reizender Essay Gustav Paulis: „Liebermann und die Natur", sowie ein Brief des Grafen Kalkreuth mit Evokationen gemeinsamer künstlerischer Jugenderinnerungen. A.-H.

BERLIN

In der „Kunstkammer" waren Zeichnungen und Aquarelle von George Groß ausgestellt. Auch dieses Mal zeigte er sich als Zeichner nach der Natur am stärksten. Einige der Bildniszeichnungen sind schlechthin überzeugend. Was um so merkwürdiger ist, als Groß sich durchaus schulmäßiger Mittel, ja Formen im einzelnen bedient. Zwei Zeichnungen eines Schweins sind so gut wie Oberländer. Was sehr viel sagen will. Auch die Zeichnungen nach dem Säugling gehören zum besten, was Groß noch gemacht hat. Die mehr illustrativ-satirischen Aquarelle und Umrißzeichnungen sind voll von sehr schön gezeichneten Gestalten, doch gehen sie selten zu einem Ganzen zusammen. Ob Groß es weiß, wie stark er ist, wenn er beobachtend und zeichnend — darüber seine Zeitverachtung vergessend — hinter seinen Modellen und Motiven einhergeht? K. Sch.

GEORGE GROSZ, STRASSE. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

ANTON FAISTAUERS ENTWURFE FUR SALZBURG

VON

HANS TIETZE

Anton Faistauer gehört zu jener Gruppe von Künstlern, die 1911 bei einer denkwürdigen Ausstellung des Wiener Hagenbundes auf einmal da waren; neu, stark, überraschend, mit ganzen Kollektionen, mit repräsentativen Arbeiten, wie sie sie zum Teil später nicht mehr zuwege gebracht haben: Kokoschka, Kolig, Wiegele, Isepp, Faistauer. Innerhalb dieser Gruppe, deren Mitglieder nachmals sehr verschiedene Wege gegangen sind, war Faistauer derjenige, der am stärksten am sinnlichen Eindruck der schönen Oberfläche hing; er stand zu seinen Genossen etwa wie Charles Schuch in der Generation der Naturalisten zu den seinen. Nach dem Kriege hat seine Niederlassung in Salzburg Faistauers, des Salzburgers, Zusammenhang mit der bodenständigen Tradition verstärkt; ein barockes Element wurde im Pathos seiner religiösen Darstellungen wie in der Sattheit seiner Farbengebung wirksam. Zuletzt hat ein Aufenthalt in Frankreich seine bäuerische Intensität gelockert, seinen dem Allzuüppigen zugeneigten Farbengeschmack verfeinert; in diesem Zustand

ANTON FAISTAUER, ENTWURF FÜR DIE AUSMALUNG DES SALZBURGER FESTSPIELHAUSES

AUSGESTELLT IN DER NEUEN GALERIE, WIEN

traf ihn in diesem Sommer der plötzliche Auftrag, das Vestibül des neuen Salzburger Festspielhauses in einer unwahrscheinlich kurzen Zeit auszumalen. Über diese durch äußere Verhältnisse fast zu einer Improvisation gemachten Arbeit legen die Studien und Entwürfe, die in der Neuen Galerie in Wien ausgestellt sind, eine Art von Rechenschaft ab. Sie sind zum Teil die einzigen Vorbereitungen der Ausführung; denn da die Zeit drängte, konnten keine Kartons hergestellt werden, sondern der Künstler half sich mit dem ingeniösen Einfall, die Zeichnungen mit Hilfe eines Projektionsapparates auf die zu bemalende Wandfläche zu übertragen. An die Festspielhausentwürfe schließen sich weitere Skizzen zu dekorativen Malereien an Peter Behrens' Benediktiner-Universität bei St. Peter in Salzburg an. Vor einigen Jahren hat Faistauer bei der Ausmalung der Pfarrkirche von Morzg bei Salzburg eine große dekorative Aufgabe in einer meiner Ansicht nach nicht ganz glücklichen Weise gelöst; der — nicht der Person, sondern der ganzen Zeit zur Last fallende — Mangel einer architektonischen und einer gegenständlichen Tradition hat ihn bei aller geschmackvollen Geschicklichkeit an einer Aufgabe versagen lassen, bei der die Notwendigkeit der Gebundenheit durch so viele Beispiele aus allen Zeiten bezeugt ist. Die jetzige Aufgabe bot durch ihre Freiheit von alter Überlieferung und auch durch jene Kürzung der Arbeitsfrist einen nützlichen Impuls; die Pflicht zur Monumentalität, die den Maler bei dem Morzger Versuch schwer belastet und die doch wieder nicht Erfüllung gefunden hatte, entfiel, aus dem grimmigen Ernst wurde ein Spiel, zu dem der Künstler gerade in diesem Stadium seines Werdegangs Grazie und Leichtigkeit mitbrachte. Den Raubbau, den die Postarbeit seiner Nervenkraft zumutete, lassen die zumeist farbigen Entwurfszeichnungen nicht merken; sie zeigen eine zwanglose und flüssige Anmut, in der die Herkunft und Schulung Faistauers in einem Lande barocker Tradition — weil nicht mehr äußerlich, sondern innerlich — wahrhaft produktiv wird. Sie zeigen eine echte Dekorationsgabe, die wirklich und erfreulich schmückt, die in die Neutralität eines Vorraums und an die schwerfällige Wucht eines mächtigen Nutzbaus eine Note heiterer Anmut bringt, die so glücklich ist wie der malerische Schmuck, den das achtzehnte Jahrhundert an kirchliche und profane Gebäude hängte. Es ist gute Dekorationsmalerei, weil sie nicht die Zeit hatte, mehr sein zu wollen; weil sie anspruchslos und naiv ist und weil das rasende Tempo der Ausführung den Künstler zwang, sich auszuschalten, sich hinzugeben, seine natürliche Begabung ungehemmt und unverquält ausströmen zu lassen.

ANTON FAISTAUER, ENTWURF FÜR DIE AUSMALUNG DES SALZBURGER FESTSPIELHAUSES

AUSGESTELLT IN DER NEUEN GALERIE, WIEN

CHRONIK DES MONATS

In Dessau hat am 4. Dezember die feierliche Einweihung des Bauhauses stattgefunden. Die über alles Erwarten starke Beteiligung auswärtiger Gäste war ein Beweis für das außerordentliche Interesse, mit dem Gropius' Arbeit in ganz Deutschland ebenso wie im Auslande verfolgt wird. In der Tat kann das neue Akademie- und Werkstätten-Gebäude als eine Musterleistung heutigen architektonischen Schaffens anerkannt werden. In konsequenter Auswertung der Möglichkeiten, die durch die neuartigen Baustoffe und Baumethoden gegeben sind, ist eine Aufgabe von großem Ausmaße vorbildlich gelöst worden. Der Grundriß der aus drei selbständigen, eng miteinander verbundenen Teilen bestehenden Baugruppe ist aufs sorgfältigste durchdacht, und über die sachliche Zweckdienlichkeit hinaus ist ein durch die Raumkomposition allein eindrucksvoll wirkendes Ganzes entstanden.

Dieses Urteil bezieht sich sowohl auf die Außenerscheinung mit ihren klar gegliederten kubischen Massen, dem Wechsel einheitlicher Glaswände und horizontal gelagerter Wandstreifen, wie auf die Innenwirkung der gut geschnittenen, lichtdurchfluteten Räume. Ein außerordentlich glücklicher Gedanke ist die Einbeziehung der tragenden Glieder in das Innere, die es gestattet, die Außenwand des großen Werkstättenhauses als eine einheitliche Glasschicht zu gestalten. Abzuwarten bleibt allerdings, wie die Wärmeverhältnisse im Innern sich entwickeln werden. Ausgezeichnet ist auch die Verbindung der zwei Hauptgebäude durch eine auf vier schlanken Pfeilern ruhende zweigeschossige Brücke, in der die Verwaltungsräume Platz finden, und die hohe Hinaufführung des als turmartiger Abschluß der Baugruppe wirkenden Atelierhauses. Eine starke baukünstlerische Phantasie waltet in der Durchformung der großen Raumkörper. Hier ist nicht mehr die Frage gestellt, ob das flache Dach dem Giebeldach vorzuziehen sei, und ob die Zierformen früherer Zeiten an heutigen Bauwerken noch anwendbar seien, hier ist vielmehr Ernst gemacht worden mit der Durchbildung der neuen Zweckform zu künstlerischer Gestalt.

Nicht ebenso erscheinen die Resultate, zu denen das Bauhaus mit seinen Versuchen der Neubildung der häuslichen Geräte gelangt ist. Die Hauptbemühung galt der Formung eines Sitzmöbels. Das Resultat ist ein Stuhl, der Leichtigkeit und Bequemlichkeit vereinigt, in der äußeren Erscheinung aber mit seinem aus blanken Nickelrohren gebildeten Gestell für unser Gefühl etwas laboratoriumsmäßig wirkt. Hier ist das Bauhaus noch auf dem Wege des Experiments, auf dem es allerdings allein vorangeht, während es in seinen baukünstlerischen Bestrebungen von einer allgemeinen, über ganz Europa ausgebreiteten Bewegung getragen wird.

Gropius wird sich in Zukunft der starken Verantwortung bewußt sein müssen, die gerade der Erfolg ihm auferlegt. Das betont individualistische Gebaren problematischer Einzelpersönlichkeiten, wie es das Bauhaus in der ersten Phase seines Bestehens entscheidend beeinflußte, steht ihm heut weniger denn je an, da es den kollektivistischen Charakter des neuen Baugedankens selbst betont und in den Vordergrund rückt. Ein Reinigungsprozeß wird darum unausweichlich sein. Die neue Hochschule für Gestaltung, der die Anhaltische Regierung die Rechte einer Akademie verliehen hat, wird bestrebt sein müssen, ganz zu dem zu werden, was in dem außerordentlich zugkräftigen Namen ausgedrückt ist, den sie sich bei ihrer ersten Gründung gegeben hat. Gropius hat ein sicheres Gefühl für die Forderungen seiner Zeit bewiesen, als er das „Bauhaus" ins Leben rief. Er ist es der Stadt Dessau und ihrem mutigen Bürgermeister Herre, die ihm nach dem Versagen Weimars die Möglichkeit des neuen Aufbaues geschaffen haben, schuldig, sein Institut zu einem Mittelpunkt der neuen Baugesinnung in Deutschland zu entwickeln. G.

*

Berühmte Kunstwerke beschäftigen immer wieder die Phantasie der Menge. In Paris war letzthin Aufregung, als dort das Gerücht ging, die Mona Lisa im Louvre sei nicht das echte Bild, nach dem Diebstahl wäre eine Kopie eingeschmuggelt worden; das Original aber wollte ein tüchtiger Zeitungsberichterstatter in einem Keller an der Place Vendôme gesehen haben. Stoff für einen Kriminalroman. Und für die Rundfrage: was macht der Händler mit der echten Mona Lisa im Keller? und wieviel ist das Bild wert? Inzwischen haben sich die Gemüter wieder beruhigt; die Verwaltung des Louvre sah sich nicht veranlaßt, das Namenschild unter dem Bild zu ändern.

Neuerdings wird der Versuch gemacht, den Nimbus zu zerstören, der die Sixtinische Madonna umgibt. Es handelt sich diesmal nicht darum, das angebliche Original, das sich in Schweizer Privatbesitz befindet, gegen das Dresdner Bild auszuspielen; es wird vielmehr versucht, dieses selbst als eine Art von Pasticcio aus späteren Zutaten und Übermalungen zu entlarven. Die Fachgelehrten mögen zu der Schrift von Stübel Stellung nehmen, die ihre Angriffe gegen das berühmte Bild mit dem schweren Geschütz historischer Argumente führt. Wir können uns vorläufig nicht entschließen, zu glauben, daß es gelingen wird, die Sixtina in Dresden ebenso zu entthronen, wie die einst nicht minder gefeierte Madonna Holbeins.

*

Auf dem Leipziger Platz, vor dem Messelschen Wertheimbau, dessen Fassade von dem inzwischen verstorbenen Architekten Eugen Schmohl weitergeführt worden ist, sieht es übel aus. Der schöne Abschluß des Platzes, den Messel mit seinem Eckgebäude geschaffen hat, ist durch die Art der Weiterführung um seine Wirkung gebracht. Pietät nennt man es, wenn die talentvolle Leistung eines Vorläufers gedankenlos kopiert und verballhornt wird; Baukünstler aber, die es unternehmen, der Straße einen eigenen Rhythmus zu geben — siehe Mendelssohns Herpich-Haus — macht man jahrelang Schwierigkeiten. Hoffentlich schafft der neue Stadtbaurat Wandel.

*

AUKTIONSNACHRICHTEN

Zu dem im vorigen Auktionsbericht vermerkten Riesenpreise für ein Gemälde Henri Rousseaus gibt uns das Schreiben eines Pariser Freundes unserer Zeitschrift einen interessanten Kommentar. Danach wäre das Bild gar nicht verkauft, sondern von der Händlergruppe der Rue de la Boëtie, die die Auktion Quinn finanziert hatte, zurückgenommen worden. Wir geben von dieser Mitteilung, für deren Richtigkeit wir allerdings keine Gewähr zu übernehmen vermögen, Kenntnis, da es auch uns scheint, als könne eine halbe Million, selbst wenn sie nur aus Papierfranken besteht, nicht ernstlich als Grundlage für die Bemessung künftiger Rousseau-Preise genommen werden.

Richtige Millionenpreise wurden dafür am 23. November in London bei der Versteigerung des Nachlasses des Lord Michelham erzielt. Die Werke der berühmten englischen Porträtmaler erwiesen hier erneut ihre faszinierende Wirkung. Ein Nicht-Engländer wird niemals verstehen, daß für ein liebenswürdiges, elegant gemaltes Mädchenporträt von Thomas Lawrence 74000 Guineas, das ist rund eineinhalb Millionen Mark, gezahlt werden.

Enorm waren ebenso die Preise für einzelne kostbare Möbel des achtzehnten Jahrhunderts, die auf der gleichen Versteigerung zum Ausgebot gelangten. Ein Schreibtisch im Louis XV.-Stil brachte 9750 Guineas, eine Kommode mit Bronzen von Gouthière 4000, eine Jacob signierte Salongarnitur mit Beauvais-Tapisserien 26500, ein Gobelin nach einem Karton von Coypel 19000 Guineas.

Die Beispiele mögen genügen, das Preisniveau einer großen englischen Versteigerung zu charakterisieren, an der gemessen alle deutschen Auktionen der letzten Zeit, trotz ihrer oft luxuriös ausgestatteten Kataloge, doch nur als kleine lokale Bewegungen des Kunstmarktes erscheinen. Die ganz großen Objekte sind in den letzten Jahren durch die minder sichtbaren Kanäle des privaten Kunsthandels zumeist nach dem Ausland geleitet worden. Die Auflösung der großen fürstlichen Kunstsammlungen, die in aller Stille weiter fortschreitet, meidet das Geräusch der großen Auktionen. So kommt im allgemeinen nur jene Mittelware zur Versteigerung, für die im öffentlichen Auktionssaal ein Publikum sich interessiert, das den Weg in die Kunsthandlungen nur schwer findet. Es gibt nicht wenige Leute, die es lieben, auf Versteigerungen zu kaufen, weil sie meinen, es müsse auf dem Wege des öffentlichen Ausgebotes eine normale Bewertung erzielt werden. So ist es begreiflich, daß der Antiquitätenhandel sich in steigendem Maße des Mittels der Auktionen bedient. In diesem Sinne verdient die Versteigerung des ganzen Hausrates einer Villa in der Hohenzollernstraße, die Jakob Hecht veranstaltete, als eine Kuriosität verzeichnet zu werden, da hier ein wahrer Wettstreit um Dinge entbrannte, die beim Althändler kaum so leicht ihre Käufer finden würden. Aber auch die ernsthafteren Auktionen, die Lepke und Cassirer veranstalteten, führten dem Markte kaum Kunstwerke von bedeutendem Range zu. Die Gegenstände, die bei Lepke aus dem Besitze des Herrn Jacques Mühsam versteigert wurden, stellten mehr die Ausstattung des Hauses eines kunstliebenden Mannes dar als seine eigentliche Sammlung, denn die berühmten Gläser blieben von dem Verkaufe ausgeschlossen.

Bei Paul Cassirer folgten einander am 7. und 8. Dezember drei Auktionen, von denen die erste Reste der Holländer-Sammlung des Herrn Jules Porgès in Paris zum Verkauf brachte, die zweite eine Wiener Sammlung, die eine Reihe guter kunstgewerblicher Gegenstände und vor allem Bronzen enthielt. Die Preise hielten sich im allgemeinen in mäßigen Grenzen. Immerhin wurden für zwei Figuren der Ceres und der Minerva von Alexandro Vittoria 6900, für zwei liegende Eber von Pietro Tocca 5000, für eine Peter Candid zugeschriebene Allegorie des Sommers 7800 und für die vergoldete Gruppe des Tarquinius und der Lukretia von Hubert Gerhard nicht weniger als 13000 Mark bezahlt. Am stärksten umworben waren drei schöne Verdüren des sechzehnten Jahrhunderts, die für zusammen 52000 Mark zugeschlagen wurden.

Bedeutender in ihrem Bereich waren die zwei großen Graphik-Auktionen, die bei Boerner in Leipzig und bei Hollstein & Puppel in Berlin stattfanden. Boerner brachte am 10. November die Dubletten der Sammlung Friedrich Augusts II. von Sachsen zur Versteigerung. Seltenheiten ersten Ranges, wie eine Reihe vorzüglicher Drucke des Meisters E S, wurden ihrem Werte entsprechend mit Preisen bezahlt, die zwischen 8000 und 16000 Mark lagen. Des Meisters L C Z berühmte Versuchung Christi kostete 10500 Mark. Für Rembrandts „Drei Bäume“ wurden 13900, für den ersten Zustand des Clement de Jonghe 15600 Mark bezahlt. Sensationell wirkten die Preise für Holzschnitte Lukas Cranachs. Das allerdings besonders seltene Blatt mit Friedrich dem Weisen in Anbetung vor der Madonna stieg bis auf 7600 Mark.

Auch die Sammlung von Farbstichen, Schabkunstblättern und Radierungen des achtzehnten Jahrhunderts in großenteils ungewöhnlich schönen Öldrucken, die Hollstein & Puppel am 18. November versteigerten, stammte aus dem Besitz einer deutschen Fürstenfamilie. Ein internationales Händlerpublikum war zu der Auktion erschienen, deren Kostbarkeiten zum großen Teil ins Ausland abgewandert sind. Debucourts berühmte Promenade publique in einem tadellosen, farbenfrischen Druck erzielte mit 7000 Mark den Höchstpreis der Versteigerung. Die Bewertung der französischen Farbstiche ist der der englischen Porträts vergleichbar. Wer Dürer oder Rembrandt sammelt, wird sich kaum für Bonnet oder Janinet erwärmen können. Es ist eine andere Klasse von Sammlern, die die Preise für diese Blätter bestimmt, die noch heute als begehrenswertester Schmuck für einen eleganten Salon im Stil des Dix-huitième gelten.

Daß auch die neuere Graphik sich von den schweren Schäden der Inflationszeit zu erholen beginnt, bewies die Versteigerung einer Sammlung bei Jakob Hecht. Wir verzichten darauf, Preise im einzelnen zu geben, möchten nur die Tatsache verzeichnen, daß ein regeres Interesse sich in der langsam steigenden Bewertung einzelner Blätter bekundete.

—r.

FRAU MASSARY ALS „KÖNIGIN“. BÜHNENKOSTÜME
FÜR „KUNST UND KÜNSTLER“ GEZEICHNET VON MARLICE HINZ

BÜHNEN-KOSTÜME

VON

MARLICE HINZ

Im Bühnenkostüm erfährt die Kleidung des Menschen die höchste Steigerung, deren sie fähig ist, wird individuell und damit zum Träger feinster, seelischer Ausdrucksmittel. Aber auch so unterliegt sie immer den Einflüssen der Tagesmode, nicht zuletzt weil das Theater eine Schaustellung lebender Menschen darbietet und historische Echtheit dabei kein unbedingtes Gebot ist.

Alle Bühnengrößen wissen, daß das Publikum von ihnen nach Möglichkeit Offenbarungen auch durch ihre äußere Erscheinung erwartet und deshalb wird mitunter, unter dem Einfluß dieses Schaubedürfnisses, ein Theaterstück leichteren Inhaltes, das in der Gegenwart spielt, zu einer Art von Modenschau und die Akteure veranlaßt, sich mehr als Mannequins, denn als Sänger oder Schauspieler, zu betätigen.

Das moderne Gesellschaftsstück, die Operette und die Revue sind die Gebiete, auf denen, in dieser Richtung, vom Publikum besondere Ansprüche gestellt werden, Ansprüche, die noch gesteigert werden durch die Einwirkung des Films, der „Inhalt“ als Nebensache behandelt und nur zum Auge spricht. An solcher Vorführung des allzu Sichtbaren haben wir in den letzten Jahren Außergewöhnliches erlebt, mit dem Erfolge, daß eine Übersättigung sich eingestellt hat, die auch auf dem Gebiete der Mode festzustellen ist und für die Zukunft höhere Anforderungen und höhere Leistungen erwarten läßt.

Frau Massary, die „Königin“ der neuesten Operette von Oskar Strauß, hat, neben ihren Bühnenleistungen, solche Anforderungen immer erfüllt und auch bei ihrem neuesten Auftreten verwirklicht. Die Kostüme, die sie dabei vorführt, sind Schöpfungen sehr persönlicher Art, die nicht sklavisch einer augenblicklich herrschenden Richtung folgen, sondern Bühnenkostüme darstellen, wie sie dieses Stück und der Charme gerade dieser Primadonna erfordern.

Die Kostüme, die nacheinander vorgeführt werden, sind: ein elegantes, graues Chiffonkleid, mit grauem Crêpe-Satin-Mantel und gleichfarbigem Fuchs besetzt, dazu ein überaus bizarrer Straußfederhut. Des weiteren eine schöne terrakottafarbene Abendtoilette, Tüll mit Perlen auf Goldgrund und einem pelzverbrämten Lamémantel. Dann, von ganz besonderem Reiz, ein Stilkleid aus rotem, schillerndem Taffet, mit Nerz eingefaßt. Darauffolgend ein zweites Stilkleid, mit großer Schleppe, rosafarbig und mit schwarzen Spitzen besetzt. In der Schlußszene ein pelzbesetzter Russenkittel. — Als Höhepunkt dieser fünf Kostüme, die in drei Akten vorgeführt wurden, darf das rote Stilkleid bezeichnet werden, als Bühnenkostüm der vollkommene Ausdruck der Bravourszenen der Massary im zweiten Akt.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. DEZEMBER, AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

CLAUDE MONET, DER SPAZIERGANG

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

Kunst und Künstler

CLAUDE MONET

VON

MAX LIEBERMANN

Mit Claude Monets Hinscheiden hat sich auf ewig der Ring geschlossen, der ihn mit seinen großen Landsleuten Manet, Degas, Renoir, Cézanne, Pissarro und Sisley unter dem Namen „Die Impressionisten" verband: nach Begabung und Temperament einer vom anderen himmelweit verschieden, doch in dem einen sich gleichend, daß sie als geborene Maler in der Nachahmung der Natur ihr Ideal sahen. Sie wollten keine religiösen oder historischen Bilder malen, keine Landschaften oder Stilleben, sondern das, was sie sahen, wie Manet seinem Lehrer Couture sagte; kurz, sie waren naiv oder wollten möglichst naiv sein, was höchst natürlich und einfach klingt und doch die größte Evolution (um nicht zu sagen Revolution) hervorgebracht hat, die die Kunst seit dem Rokoko erlebt hat.

Solange es Kunst gibt, seit den prähistorischen Wandmalereien, die man in den Höhlen Südfrankreichs aufgedeckt hat, seit den Malereien, die in ägyptischen Särgen gefunden wurden, von Piero de la Francescas Fresken in Arezzo bis zu Frans Hals und van Gogh, hat es stets Impressionismus in der Kunst gegeben. Was nun, wird man fragen, ist das Neue im französischen Impressionismus des neunzehnten Jahrhunderts? Das Neue, das zuerst die größte Entrüstung und dann die höchste Bewunderung der ganzen Welt erregt hat und noch erregt, das ewig bleiben wird, dem eitlen Geschwätz einiger Kunsthistoriker und Galeriedirektoren zum Trotz, das Neue beruht in nichts anderem, als in dem uralten Streben, das ewig neu bleiben wird, Leben im Bilde in feste Form zu bannen, in „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". — Ich weiß wohl, daß alle großen Maler vor den Impressionisten das auch wollten; aber die historische wie die religiöse Malerei und auch die Landschaftsmalerei, kurz die sogenannte

CLAUDE MONET, FISCHERBOOTE
PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

akademische Malerei wollte noch dazu „denken“. Die Kunst aber kann nichts erfinden, sondern nur empfinden.

Courbet und Leibl sahen die Natur mittelbar durch die Brille der alten Meister, Renoir und besonders Claude Monet sahen sie unmittelbar. Während Courbet oder Leibl die schöne Malerei ihrer großen Ahnen zu erreichen bestrebt sind, geht Renoirs oder Monets Streben einzig dahin, die Schönheit der sie umgebenden Natur im Bilde wiederzugeben. Daher leben Monets Bilder mehr als die Courbets, seine Lüfte bewegen sich mehr, während Courbet ihnen vielleicht eine schönere Oberfläche zu geben weiß, mit einem Worte, Renoir oder Monet besitzen eine größere malerische Phantasie.

Mit dieser stärkeren Phantasie haben die Impressionisten sich die Welt erobert, nicht etwa mit einem Schulprogramm oder gar durch ihre neue Technik. Gewiß haben die Impressionisten eine neue Technik erfunden — denn alle Entwicklung in der Kunst beruht im Grunde auf technischer Entwicklung —, aber ihre neue Technik war der Ausfluß ihres neuen Sehens, also eine rein geistige Errungenschaft, wie alle künstlerische Technik; denn was bedeutet künstlerische Technik anderes, als die Form für den Ausdruck, und es wäre der höchste ästhetische Unverstand, diese neue Technik Claude Monets — denn wenn ihm auch andere, wie etwa Sisley, darin vorgearbeitet haben mögen, hat er sie doch am konsequentesten durchgeführt — für eine wissenschaftliche Errungenschaft zu halten: sie ist, wie jede künstlerische Technik, also einer Technik, die die Form für den Ausdruck gibt, eine Tat des Genies, das halb unbewußt handelt.

Nun wird in den Kunstgeschichten immer als das Entscheidende der Impressionisten verzeichnet, daß sie ihre Staffelei in die Natur stellten, und nicht nur nach der Natur, sondern vor der Natur

CLAUDE MONET, PROMENADE IN EINEM FRANZÖSISCHEN SEEBAD

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

malten: das hätte jeder Malklassenschüler auch gekonnt. Das Entscheidende ist, wie sie vor der Natur malten, und zwar, daß sie die Natur nicht „abmalten", sondern eine neue Natur erschufen, indem sie nicht die Einzelheiten, sondern die Impression, die sie vor der Natur hatten, wiedergaben. Auch hier war wieder Claude Monet am konsequentesten. Während in Manet noch viel von Frans Hals, Goya und Courbet spricht, in Degas noch ein Schielen nach der Akademie ist, in Renoir oft der Porzellanmaler an der Fabrik von Sèvres sichtbar war, ist Claude Monet nach seinen Lehrjahren bei Courbet, also seit Anfang der siebziger Jahre, ganz er selbst. Er läßt seiner Phantasie durchaus freien Lauf, er malt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, ohne Rücksicht auf Tradition und — Publikum, was bei Manet durchaus nicht der Fall ist. Man kennt Degas' Worte: „Manet würde am liebsten wie Cabanel oder Bouguereau malen, wenn er nicht zu viel Talent hätte". Freilich ist er kein Cabanel oder Bouguereau geworden, dafür aber der größte Maler seiner Zeit.

Claude Monet ist aber nicht allein der konsequenteste, sondern auch der charaktervollste unter den großen französischen Impressionisten. Ich möchte sogar behaupten, daß er vom Ende der achtziger Jahre ab zu konsequent war, indem er, der anfänglich naiv seiner Inspiration folgte, nach einem Schema, das er allerdings selbst aufgestellt hatte, arbeitete. Er malt nicht mehr die Impression, die ein Motiv auf ihn gemacht hat, sondern Serien nach demselben Motiv; so entstanden die Folge der Heuschober, der Kathedrale von Reims, von

CLAUDE MONET, WINTERLANDSCHAFT

CLAUDE MONET, DER SEGELBOOTHAFEN

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

CLAUDE MONET, RUDERER IN ARGENTEUIL

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

London-Bridge, der Seerosen. Zehn, zwölf Bilder nach dem gleichen Motiv, und zwar, je nach der Tageszeit, bei verschiedener Beleuchtung, zu der er das Bild begonnen hat. Die beispiellose Gewissenhaftigkeit für die Naturtreue, die Claude Monet dazu trieb, um neun Uhr an diesem, um zehn Uhr und so weiter an jenem Bild zu malen, macht seinem Charakter alle Ehre, aber sie hat schon etwas Pedantisches, das im Bilde leider sichtbar wird. Selbstverständlich sind in den Serien noch Meisterwerke, aber sie ermüden den Beschauer, weil sie den Maler ermüdet haben: sie haben etwas Programmatisches. Hierin unserem Menzel ähnlich, der jedes Detail, jede Schraube am Fahrrad, jede Falte im Gesicht eines alten Mannes wiedergeben wollte, um wahr zu sein, sucht Claude Monet die Luftstimmung zu jeder Stunde wiederzugeben, und gerade wie Menzel wird er im übergroßen Streben nach Wahrheit unwahr. „Summum jus, summa injuria" gilt auch von der künstlerischen Wahrheit, denn die künstlerische Wahrheit beruht nicht in der möglichst genauen und getreuen objektiven Wiedergabe der Natur, sondern in der subjektiven Wiedergabe des Eindruckes der Natur. Der Künstler formt zum Bilde nur seine Vision der Wirklichkeit.

Goethe sagt: Wir wissen von keiner Welt, als in bezug auf den Menschen, wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist. — Was ist Kunst anderes als die Kunst des Genies? Aber das Genie ist naiv und was es als Genie tut, ist unbewußt. Menzel wie Claude Monet waren Genies, und solange sie ihrem Genius folgten, vollbrachten sie Meisterwerke. Aber der Genius läßt sich kein Gesetz vorschreiben, sondern er schreibt das Gesetz vor, dem der Künstler zu folgen hat je nach seiner Einstellung zur Außenwelt.

Es wäre jedoch der krasseste Irrtum, daraus zu folgern, wie man's täglich hört oder liest, daß der Künstler, der von der Naturanschauung aus-

CLAUDE MONET, SEINEBRÜCKE BEI PARIS

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

geht, also der sogenannte Realist, weniger genial wäre, als der sogenannte Idealist, der seine „innern Gesichte“ darzustellen versucht. Beide streben, wenn auch auf verschiedenem Wege, dem gleichen Ziele nach, denn auch der Realist, wenn anders er ein Künstler ist, stellt nur seine inneren Gesichte dar: sonst wäre er höchstens Photograph der Natur und kein schöpferischer Künstler. Beide, Realist wie Idealist, können und wollen nur ihre Visionen im Bilde gestalten, der eine mittelbar, indem er sich mehr der überlieferten Form bedient, der andre unmittelbar aus der Anschauung der Natur. Während der Idealist seine Vision in alte Schläuche gießt, versucht der Realist seine Vision in neue Schläuche zu gießen: dieser ist daher origineller als jener. Und nach Kant ist Originalität das hauptsächlichste Kriterium des Genies.

„Das Höchste, was man vom Genie verlangen kann, ist Wahrheit“: sie ist nicht nur Grundlage, sondern auch Gipfel aller Kunst. Die demonstratio ad oculos dieses Satzes geliefert zu haben, ist die höchste Errungenschaft aus dem Impressionismus, die nie mehr aus der künstlerischen Ästhetik eskamotiert werden kann. Nicht „lebende Bilder“, sondern Bilder, die leben, war und ist das Ziel des Impressionismus sowie der Kunst, denn nur das Lebendige ist das Bleibende in der Kunst.

„Wiederholen zwar kann der Verstand, was da schon gewesen,
Was die Natur gebaut, baut er wählend ihr nach.
Über die Natur hinaus baut die Vernunft, doch nur in das Leere,
Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur.“

Mein furor biographicus läßt mich keineswegs vergessen, daß Manet der größere Künstler war (vielleicht waren es auch Degas und Renoir), aber der größte Impressionist, der Impressionist καθ'ἐκοχὴν war Claude Monet. Freuen wir uns, zwei so tüchtige Kerle gehabt zu haben, wie Goethe auf die Frage, wer der größere sei, Schiller oder er, geantwortet hat.

CLAUDE MONET, WATERLOO-BRIDGE IN LONDON

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

CLAUDE MONET, MÄNNERBILDNIS

MONET-ANEKDOTEN

Monet malte im Atelier Gleyre eine Aktstudie nach einem ziemlich häßlichen Modell. Gleyre sah es und sagte: „Ausgezeichnet, junger Mann, nur zu ähnlich. Sie haben vor sich einen häßlichen Kerl, und Sie machen ihn häßlich. Er hat dicke Beine, und Sie machen ihm dicke Beine! Wenn man eine menschliche Figur zeichnet, muß man immer an die Antike denken."

*

Monet zeigt seine Bildersammlung: „Sehen Sie diesen köstlichen Renoir. Es ist ein Porträt meiner ersten Frau, in unserem Garten in Argenteuil gemalt. Eines Tages hatte Manet, durch die Farbe und das Licht gereizt, ein Bild im Freien mit Menschen unter Bäumen zu malen begonnen. Während er arbeitete, kam Renoir. Auch ihn nahm der Reiz der Stunde gefangen. Er bat mich um meine Palette, Pinsel und Leinwand und begann neben Manet zu malen. Dieser beobachtete ihn von der Seite und trat von Zeit zu Zeit näher, um sein Bild zu sehen. Schließlich schnitt er ein Gesicht, kam leise zu mir und flüsterte mir ins Ohr: ‚Er hat kein Talent, der Bursche. Sie sind sein Freund, sagen Sie ihm doch, er soll die Malerei aufgeben'."

CLAUDE MONET, FISCHERBOOTE AM QUAI

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

Monet erzählte: „Ich werde Ihnen den größten Schmerz meines Lebens mitteilen. Noch heute tut es mir weh, wenn ich daran denke. Latouche war ein kleiner Farbenhändler, der unserer Gruppe Sympathie entgegenbrachte und gelegentlich unsere Bilder ausstellte. Abends trafen wir uns häufig in seinem Laden, um zu plaudern. Ich hatte eben den Jardin de l'Infante vollendet und brachte das Bild hin. Latouche stellte es ins Fenster. Von drinnen konnte man die Vorübergehenden beobachten, sehen, was für Gesichter sie zogen. So sah ich Daumier kommen. Er blieb stehen, zuckte die Achseln. Dann stieß er die Tür auf und rief hinein: „Latouche, wollen Sie nicht dieses Scheusal aus dem Schaufenster nehmen?" Ich wurde blaß, mir blieb der Atem aus, es war mir, als hätte ich einen Faustschlag auf das Herz bekommen. Daumier! Der große Daumier! Ein Gott für mich ...! Ich hatte sein Urteil gehört und zitterte. Wir wagten nicht zu sprechen, versteckten uns schuldbewußt hinten im Laden.

Aus: Elder, Chez Monet à Giverney. Paris, Bernheim Jeune.

*

Dieses ist die Eingabe, die Monet im Verein mit einigen Freunden im Februar 1890 an den Minister der Schönen Künste richtete, um diesen zur Annahme von Manets „Olympia" zu bewegen. Das Schriftstück ist abgedruckt in Gustave Geffroys Buch über Claude Monet, das 1922 in Paris erschienen ist.

„Im Namen einer Gruppe von Subskribenten habe ich die Ehre, dem Staat die „Olympia" von Edouard Manet anzubieten. Wir haben die Überzeugung, als die Repräsentanten und Wortführer einer großen Zahl von Künstlern, Schriftstellern und Kunstfreunden aufzutreten, die schon längst erkannt haben, welch bedeutender Platz in der Geschichte unseres Jahrhunderts dem Maler zukommt, der vorzeitig seiner Kunst und seinem Lande entrissen worden ist.

Der Streit, der um die Bilder von Manet geführt wurde, die Anfeindung, der sie ausgesetzt waren, ist jetzt zur Ruhe gekommen. Aber selbst wenn der Kampf um eine solche Persönlichkeit noch tobte, wären wir doch von der Bedeutung der

Malerei Manets und von ihrem schließlichen Triumph überzeugt. Wir brauchten uns, um nur einige Namen zu nennen, die ehemals verlästert und in den Schmutz getreten wurden, die heute aber berühmt sind, nur an das Schicksal Delacroix', Corots, Courbets, Millets zu erinnern, an ihre anfängliche Vereinsamung und an ihren posthumen Ruhm.

Nach dem Urteil der überwiegenden Mehrzahl aller, die sich für französische Malerei interessieren, ist die Rolle Manets nützlich und entscheidend gewesen. Er hat nicht nur persönlich eine wichtige Rolle gespielt, sondern ist auch der Repräsentant einer großen und fruchtbaren Schule gewesen.

Es erscheint uns daher unmöglich, daß ein solches Lebenswerk in unseren nationalen Sammlungen unvertreten bleiben, daß der Meister dort nicht Einlaß finden sollte, wo seine Schüler bereits aufgenommen worden sind. Mit Beunruhigung haben wir auch die unablässige Bewegung des Kunstmarktes verfolgt, die Konkurrenz Amerikas, die leicht vorauszusehende Abwanderung ins Ausland so vieler Kunstwerke, die die Freude und der Ruhm Frankreichs sind. Wir wollten eines der charakteristischsten Bilder von Edouard Manet in Sicherheit bringen, das Bild, das ihn in vollem, siegreichen Kampfe zeigt, als Meister seiner Vision und seines Handwerkes.

Wenn wir, sehr geehrter Herr Minister, die „Olympia" hiermit in Ihre Hände legen, so ist es unser Wunsch, daß sie zu gegebener Zeit ihren Platz im Louvre unter den Werken der französischen Schule erhalten möge. Sollten die Statuten die unmittelbare Aufnahme verbieten, sollte man, trotz des Präzedensfalles Courbet, einwenden, daß seit Manets Tode noch nicht zehn Jahre verflossen sind, so erscheint uns das Luxembourg-Museum als der geeignete Ort, wo die „Olympia" aufgestellt werden und bis zum Ablauf der Frist aufbewahrt werden kann. Wir hoffen, daß Sie dem Werke, für das wir uns einsetzen, Ihren Beistand leihen werden in dem angenehmen Bewußtsein, damit einen Akt der Gerechtigkeit zu vollbringen."

CLAUDE MONET, FLUSSLANDSCHAFT IM WINTER

PHOTOGRAPHIE ROSENBERG, PARIS

REMBRANDT, BILDNIS DES SOHNES TITUS

PETERSBURG, EREMITAGE

DIE EREMITAGE VON DER NEWA GESEHEN

DIE GEMÄLDESAMMLUNG DER EREMITAGE

VON

JAKOB ROSENBERG

Die Eremitage ist dank der aufopfernden Haltung ihrer Angestellten und dank dem Verständnis der jetzigen Regierung über die Zeiten schlimmer Gefahren hinweg gerettet und sogar wesentlich erweitert worden. Den Fremden spricht sie, wie Leningrad als Stadt überhaupt, als der edelste Exponent europäischer Kultur in Rußland an, so stark und von so eigenartiger Schönheit, daß man sich wundert, wie wenig westeuropäische Kunstliebhaber und Kunstforscher bisher den Weg dorthin gefunden haben. Darum ist es wohl nicht überflüssig, von den Eindrücken zu berichten, die die Sammlung in ihrer jetzigen Aufstellung, nach den Veränderungen und dem Zuwachs der letzten Jahre, bietet*.

Im Vergleich mit den großen westeuropäischen Sammlungen fällt zweierlei auf: die Großartigkeit und Fülle, mit der hier bestimmte Meister und Schulen gehäuft sind (das eklatanteste Beispiel: die 42 Rembrandts) und anderseits das Unsystematische und Zufällige, das trotz Bemühungen in neuerer Zeit dem Ganzen anhaftet. Beides echt russische Eigenschaften. Systematisch ausgebaute Museen, in denen man die Kunstgeschichte ziemlich lückenlos und in einigermaßen gleichmäßiger Verteilung der Höhepunkte an sich vorüberziehen lassen kann, sind das Ideal der modernen westeuropäischen

* Waagens als kunstgeschichtlicher Führer angelegtes Buch über die Eremitage (1864) ist noch heute lesenswert, wenn uns auch die Werturteile zum Teil ferngerückt sind. Bodes Publikation von 1883/4 bietet Einzelbesprechungen zu den damals neu erschienenen Braunschen Photos der Eremitage-Bilder und dabei wichtige kunsthistorische Ergebnisse. Der in der Serie der Hanfstänglschen Museumsbände erschienene Abbildungsband der Eremitage ist in seiner ersten und zweiten Auflage mit einer Einleitung von Baron v. Wrangel versehen. Die letzte Auflage erschien 1923 mit einer Einleitung von v. Weiner, die hauptsächlich über die Geschichte der Sammlung orientiert. Die meisten der oben besprochenen Bilder sind hierin abgebildet. — Genaue Angaben über den durch die Revolution bereicherten Bestand der Eremitage und die neue Raumdisposition, sowie über die innere Organisation der gesamten Kunstverwaltung im Sowjetstaat bietet Martin in seinen Aufsätzen über die russischen Kunstschätze im Kunstwanderer 1925. Auch Sir Martin Conway berichtet in seinem umfangreichen Buch: Art Treasures in Soviet Russia (1925) darüber.

Sammlungen geworden. Man kann darüber streiten, ob sie den höheren Genuß bringen oder eine Sammlung wie die Eremitage, welche unregelmäßiger in erstaunliche Höhen, aber auch in mäßigere Zonen führt und voll ist von dem Reiz unerwarteter Perspektiven.

Die Hauptstärke der Sammlung liegt wie gesagt in ihren Rembrandts. Sie sind zum größten und besten Teil schon Ankauf Katharinas II. Vielleicht hatte diese bedeutende Frau Sinn für die Innerlichkeit und die heimliche Größe des holländischen Meisters. Der malerische Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts und das Vorhandensein dieser Bilder in den damals angekauften ausländischen Sammlungen (Crozat, Brühl, Gotzkowski, Walpole, Baudouin) sind aber wohl in erster Linie zur Erklärung dieser auffallenden Tatsache mit heranzuziehen.

Rembrandt hat einen eigenen Längssaal mit hohem Seitenlicht, in dem die Bilder auf Scheerwänden ziemlich vereinzelt, die Hauptstücke ganz allein hängen und gut zu sehen sind. Diese Isolierung des Meisters und seiner einzelnen Hauptwerke verstärkt das Erlebnis seiner Kunst und wird seiner Stellung in der holländischen Malerei, aus der er mehr herausragt, als er mit ihr zusammenhängt, gerecht. Gerade ein Bild von Rembrandt, insbesondere vom späten Rembrandt, kann man — bei der höchst angespannten Subjektivität seiner Kunst — am wenigsten im Zusammenhang mit anderen ertragen. So gehört es denn auch zu den Augenblicken der höchsten Weihe, die in der Eremitage geboten werden, wenn man die große „Rückkehr des verlorenen Sohnes", das eindrucksvollste Bild der Sammlung und vielleicht das bedeutendste Rembrandts, ganz für sich, ohne die oft geübte Einzwängung zu großer Bilder in zu kleine Räume, und in der richtigen Beleuchtung auf sich wirken lassen kann.

Man glaubt Rembrandt einigermaßen zu kennen, wenn man die westeuropäischen Galerien gesehen hat. Die Eremitage erweitert das Bild seiner Kunst stärker als erwartet. Erst hier wird die Spannweite seiner Persönlichkeit in ihrem ganzen Umfange fühlbar, wenn man die auflodernde Sinnlichkeit des jugendlichen Meisters in dem gewaltigen und berauschenden Bilde der „Danae" (von 1636) und kurz darauf die strahlende Milde und ganz verinnerlichte Ruhe des alten Rembrandt in der „Rückkehr des verlorenen Sohnes" auf sich wirken läßt.

Stärker auch als irgendwo tritt einem hier Rembrandt als Porträtist, das heißt in dem für ihn so wesentlichen Verhältnis zu seinen Mitmenschen entgegen. Alle Phasen der Entwicklung sind vertreten. Die Holländer liebten das Porträtieren. Sie sahen sich gern selbst ausgestattet mit dem malerischen Reiz, den sie allen lebenden und toten Dingen ihrer näheren Umgebung einzuhauchen verstanden. Die Bildnisse der dreißiger Jahre hier (Bildnis eines Gelehrten, zweier junger Leute und eines Mannes in polnischer Tracht) zeigen, daß Rembrandt in seiner Frühzeit mit dieser allgemeinen holländischen Art des Porträtierens noch etwas zu tun hat. Anders wird es in den vierziger Jahren (hier besonders in dem Bildnis der Baartjin Martens, der Frau Doomers, dem Bildnis eines Juden und einer alten Frau mit schwarzem Schleier). Ein tieferes Interesse an der Menschlichkeit des Individuums ist erwacht. Die individuellen Eigenschaften sind ganz schlicht erfaßt und darüber hinaus ist die Bindung des Persönlichen an ein Überpersönliches, hinter der Erscheinung Liegendes zum Ausdruck gebracht in der Bewegung, der Wärme und dem Fluidum des Helldunkels, das jetzt mit durchsichtig blondem Anhauch das Inkarnat erweicht und überspielt. Rembrandt geht weiter in den fünfziger Jahren. Eine Reihe bedeutender Porträts hier zeigen den Weg (Bildnis von Rembrandts Sohn Titus, seines Bruders Adriaen und dessen Frau [?], eines Greises, eines achtzigjährigen Juden). Jener überpersönliche Hintergrund der menschlichen Erscheinungen tritt immer mehr nach vorn. Es ist, wie wenn dem Individuellen nur noch ein schuldloser, unwesentlicher Anteil am menschlichen Dasein zukommt, darum scheint es zuweilen fast gleichgültig, wen er malt. Gleichgültig ist es natürlich nicht. Man möchte dem Porträt des achtzigjährigen Rabbi den Vorzug geben, weil hier jenes von weither Kommende der Seele dem Altertumsumwitterten der Erscheinung mit ihrer bei äußerer Versteinerung noch mystisch glühenden dunklen Augen besonders zu entsprechen scheint. Das Still-Ergebene alter Frauen bekommt in dieser Atmosphäre einen hohen Grad menschlicher Würde. Die Jugend dagegen kann erschreckend geisterhaft wirken, wie das Bildnis seines Sohnes Titus zeigt. Das

REMBRANDT, BILDNIS EINER ALTEN FRAU

PETERSBURG, EREMITAGE

todgeweihte Gesicht in unheimlicher Blässe ist beherrscht von übergroßen dunklen, beschatteten Augen (tiefstes Schwarz der Pupille fast unmittelbar neben dem Leichenweiß der Wange), gerahmt von dem düster schönen Gold der Locken. Das Befreiende liegt in der Höhe des Standpunktes, der hier mit dem Blick über Tod und Leben eines geliebten Menschen, über das Traurige, Ewige und Schicksalgebundene einer Seele, etwas Göttliches hat. Die Malerei ist dabei von unerhörtester Kraft und Einfachheit. Breit, mit wenigen mächtigen Pinselschlägen ist das Entscheidende gesagt.

Die Rembrandts der Eremitage bringen auch mancherlei Überraschungen nach der koloristischen Seite dem, der sich aus der Photographie vorher eine Vorstellung gemacht hat. Die stärkste ist wohl die „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, in welcher die eine Farbe eines milden Scharlachrot im Mantel des greisen Vaters auf der großen dunklen Fläche des Bildes allein herrscht, zusammen mit dem hellen Ocker im Rücken des Sohnes und den Goldtönen in des Alten Ärmeln. (Eine ähnliche helle Farbigkeit zeigt unter den Spätwerken nur die Stockholmer Verschwörung des Claudius Civilis.) Gehen wir in die Mitte der vierziger Jahre zurück, so ist hier in der heiligen Familie von 1645 höchst unerwartet, aber ebenso schlagend das brennende Kirschrot in der Wiegendecke, das dieses Bild fast völlig beherrscht. Es zeigt den Wendepunkt in Rembrandts koloristischer Entwicklung: den Durchbruch der reinen Farbe aus dem dämmrigen Halbdunkel der frühen vierziger Jahre. Noch stärker dominiert dann ein düster glühendes, mit Gold durchwirktes Orangerot in dem späten Bilde des „Hamann in Ungnade“. Es herrscht so sehr im Gewande des vornstehenden Sünders, daß die ganze Gestalt und mit ihr das Bild zum Stilleben wird. Alle psychologische Spannung ist dabei gewichen. Hier brechen eben im alternden Rembrandt urholländische Eigenschaften wieder hervor, ebenso wie seine Art von Monumentalität in den letzten Bildern, die Überwindung alles Italienischen bedeutet in dem wieder ganz nordisch gespannten Verhältnis von Figur und Raum, in der irrationalen Dehnung und Dunkelheit des Hintergrundes.

Es würde zu weit führen, im Rahmen dieser kurzen Übersicht alle Rembrandts zu erwähnen oder, wo es erforderlich ist, kritische Bemerkungen zu machen. Nur eine schöne, neu hinzugekommene Landschaft (die einzige der Sammlung), von Professor James Schmidt entdeckt und von Sir Martin Conway publiziert, die wohl dem Ende der vierziger Jahre angehört, sei noch angeführt. Und über das lange in der Rembrandtliteratur mitgeführte Bild „Abraham und die drei Engel“ kann ich mir die Bemerkung nicht versagen, daß es ein Bol sei. Ein kurz danach angestellter Vergleich mit den Dresdner Bols, besonders mit Jakobs Traum, hat mich darin bestärkt.

Rembrandts Sonderstellung in der holländischen Malerei ist hier durch eine umfangreiche Ausbreitung der Rembrandtschüler auf der Längswand desselben Saales eine wirksame Folie gegeben. Sie veranschaulichen das Gesetz der Anziehungskraft eines großen Geistes, der gerade in der beschaulichen holländischen Atmosphäre besonders magnetisch gewirkt haben muß. Bol, der hier mit allen Phasen seiner Entwicklung vertreten ist, gibt das deutlichste Beispiel ab für das Los eines normalen holländischen Talentes neben Rembrandt. Solange er in des Meisters unmittelbarer Nähe arbeitet, erwärmt er sich an der geistigen Atmosphäre seines Helldunkels und bringt es zu so schönen Leistungen wie der sogenannten „Prinzessin von Nassau-Siegen“. Die Lösung von Rembrandts Stil in den fünfziger Jahren verdeutlichen die Pendantbildnisse eines älteren Mannes und seiner Frau. Das Inkarnat wird kreidigweiß und rosarot. Alle Wärme und Beseelung ist aus der Farbe gewichen. Die phlegmatische Schwere der Form tritt mit erschreckender Nüchternheit und Trockenheit zutage. Ein Bild der sechziger Jahre (ein Reedereibesitzer und seine Frau in mythologischer Tracht) zeigt dann die unerfreuliche Fortsetzung ins süßlich Klassizistische. Als einziger unter Rembrandts Schülern, der bei der Entfernung von dem Meister nicht zurückfällt in die holländische Durchschnittsatmosphäre, der etwas Eigenes zu sagen hat, zeigt sich auch hier Aert de Gelder. In seinem Selbstbildnis, das in seinem schattenhaft grauen Grundton und der malerischen Akzentuierung des Gesichtes schon etwas Goyahaftes hat, stellt sich der mindestens fünfzigjährige Künstler mit dem Hundertguldenblatt in der Hand dar. Er bekennt damit, daß er auch nach Rembrandts Tode nicht aufgehört hat, den Meister zu verehren, eine Verehrung, die um so höher anzu-

PETER PAUL RUBENS, HELENE FOURMENT

PETERSBURG, EREMITAGE

schlagen ist, als Aert de Gelder sich hier schon weit von dem einstigen Lehrer fortentwickelt hat.

Nach Rembrandt macht der große Saal der Holländer den rundesten Eindruck, auch dieser hauptsächlich dank der eifrigen Sammeltätigkeit der Kaiserin Katharina. Wenn hier auch zwei bedeutende Meister fehlen (Vermeer und Hobbema) und die Entwicklung der anderen nicht immer im ganzen Umfange deutlich wird (zum Beispiel bei Frans Hals und van Goyen), so ist der Gesamteindruck doch ausreichend voll und wird von keiner europäischen Sammlung überboten. Die Einzelpersönlichkeit in der holländischen Kabinettmalerei ist eben nicht so überragend, daß ihr Fehlen das Gesamtbild wesentlich verändern kann. Höchstens die klassischen Stillebenmeister (Kalf und Beyeren) möchte man sich noch etwas stärker vertreten wünschen bei der Bedeutung, die dem Stilleben als der eigentlichen Kernfrucht der holländischen Malerei zukommt. Und auch Emanuel de Witte, dessen schweigende Kirchenräume zuweilen den reinsten Ausdruck vom malerischen Sinn der Holländer bieten. — Die Bilder sind auf den zwei Seiten des beiderseitig beleuchteten Längssaales, der in die Vorderfront des Gebäudes einmündet, auf Scheerwänden angeordnet. Das Seitenlicht bekommt den Holländern gut, aber auch die jetzt durchgeführte Zusammenstellung nach Meistern und Schulen in kleinen Kompartimenten, die durch einen breiten Mittelgang offenen Zusammenhang behalten. In dieser Aufstellung bleibt einem die Individualitätenfülle der holländischen Malerei ständig vor Augen, ohne daß das einzelne Bild zu empfindlich aus seiner engeren Gattung herausgerissen ist.

Bei dem durchschnittlich recht hohen Niveau prägen sich doch noch einige Glanzstücke besonders ein: zwei mittelgroße Cuyps mit Kühen im Wasser, das Glas Limonade von Terborch (ein Stück Kammermusik in Goldblond und Silbergrau), einige Goyens kleineren Formats aus den vierziger Jahren (darunter eine aus der Sammlung Youssupoff neu hinzugekommene Eislandschaft), ein spätes Männerporträt von Frans Hals, eine am Horizont prachtvoll aufgelichtete Flußlandschaft mit Ansicht von Arnheim von Salomon van Ruisdael (neu hinzugekommen) und von seinem größeren Neffen Jacob van Ruisdael die frühen Dünenlandschaften und das sonore, düster heroische Waldbild, mit einem „Hamlet unter den Bäumen", das dem berühmten Waldsumpf in der Wirkung überlegen ist. — Von Dou gibt es zuviel, von Metsu beinahe auch, von Steen eine pikante Fülle, von Wouwerman eine ausgezeichnete Auswahl (ein Teil der 53 Wouwerman ist ins Depot gewandert), von Potter recht Gutes (besonders den sonnigen Meierhof), ebenso von Pieter de Hooch, von den Ostades, van der Helst und wie sie alle heißen; den stillen und köstlichen van der Heyden, der hier besonders gut vertreten ist, nicht zu vergessen.

Den Italianisten, die sich mit dem Schwerpunkt ihres Wesens zu weit von Holland entfernt haben, um bei der klassischen holländischen Kunst mit in Rechnung gezogen zu werden, hat man einen eigenen kleineren Saal angewiesen, ebenso den Marinemalern und Prärembrandtisten. (Bei letzteren sind eine Reihe für die Rembrandtforschung interessanter Bilder von Pynas, Lastman, Moeyart hinzugekommen.) Bei der etwas stiefmütterlichen Beleuchtung dieser Räume, die zwischen dem Rembrandtsaal und dem Holländersaal auf der linken Seite des Gebäudes liegen, kann man aber doch soviel von den Bildern sehen, als ihrer künstlerischen Bedeutung zukommt. Ein besonders schöner Willem v. d. Velde mit offener, goldig beleuchteter See ist aus dem Schloß Gatschina zu den Marinen hinzugekommen.

Die vlämische Malerei kann nicht wie die holländische Kabinettskunst des siebzehnten Jahrhunderts durch ein breites Niveau guter Meister würdig vertreten werden. Hier ruht alles auf den Schultern eines Mannes, in dem die künstlerische Triebkraft der Nation sich sammelte und ihren Höhepunkt erreicht. Der einzige, der neben ihm leuchtende Eigenart besaß, van Dyck, entfaltete sie fern von der Heimat und auch geistig losgelöst von den Mutterkräften seines Volkes, ganz in der Sphäre internationaler Hofkultur aufgehend. Die übrigen stehen mehr oder weniger im Schatten von Rubens, sofern sie sich nicht wie Brouwer und Teniers dem holländischen Genre bezw. der Landschaftsmalerei annähern. Die Bestände der Eremitage an vlämischen Bildern sind reich und qualitätvoll (dabei 50 Rubens und 32 van Dycks), sie geben das Gesamtbild in etwas ungleichmäßiger Verteilung, mit einigermaßen überraschender Akzentsetzung. So wirken bei Rubens,

PETER PAUL RUBENS, VERFALL DES HANDELS IN ANTWERPEN
PETERSBURG, EREMITAGE

von dessen machtvollen und für die gesamte Barockmalerei entscheidenden großen Kompositionen die frühe Kreuzabnahme (mit einer wenig dramatischen Diagonalenhäufung) und „Jesus bei Simon" (mit mehr repräsentativem als packendem Charakter) kaum eine ausreichende Vorstellung geben, am stärksten die duftigen und farbensprühenden kleinen Skizzen der Spätzeit (Skizzen für Whitehall und besonders die für den Triumphbogen des Erzherzogs Ferdinand. Die übervolle und auf gewaltige Dimensionen abzielende Phantasie des reifen Meisters erzeugt hier ins kleine Format zusammengedrängt und in der Frische der ersten Niederschrift einen berauschend reichen malerischen Eindruck.

Von den übrigen Rubens seien wenigstens einige hervorgehoben. Aus der frühesten Zeit ist ein Ecce Homo hinzugekommen, dieselbe Darstellung wie das Schleißheimer Bild und vielleicht das Original. Aus dem Beginn der mittleren Zeit fällt das in graugoldenem Tone skizzenhaft flott gemalte Bacchanal und das in Goldgelb und Rotbraun strahlende Bild mit Perseus und Andromeda auf, letzteres noch wärmer und feuriger als die schöne Berliner Darstellung. Unter den Porträts ragt das in zartem Hellblond angelegte, wunderbar leicht gemalte Bildnis einer Kammerfrau der Erzherzogin Isabella hervor, zu dem es in der Albertina eine große Kreidestudie gibt*. Ferner das

* Daß Oldenbourg es aus seinem Bande ausgeschieden hat, läßt sich nur durch den Umstand erklären, daß er es nicht gesehen hat.

imposante ganzfigurige Bildnis der Helene Fourment, in dem sich der ganze barocke Uberschwang von Rubens entlädt und die kindliche Frau wie von einem brausenden Pathos gehoben dasteht. Von den zwei Landschaften ist die mit dem Regenbogen die entwickeltere und farbig stimmungsvollere. Es ist eins von den ganz wenigen Bildern der Eremitage, die unter vergilbtem Firnis leiden (die meisten Bilder sind ausgezeichnet instand gehalten).

Bei van Dyck, der ebenso wie Rubens nach vorne hinaus einen eigenen Saal mit Seitenlicht in der neuen Aufstellung bekommen hat, liegt die Betonung auf den noch rubensartigen und überaus saftig gemalten frühen Porträts (Dame mit Kind, Isabelle Brant, Jan Wildens [?] und Familie) und auf der stattlichen Folge der Bildnisse aus der letzten englischen Zeit, die man in keiner Galerie Europas so reich beieinander hat. Van Dyck ist hier ganz frei von Rubens und entfaltet mit legerer Noblesse, die von englischem Wesen beeindruckt ist, eine kühle Skala von Gelb, Grün, Graublau, Hellzinnober, Rostbraun usw. in changierenden und gebrochenen Tönen, vielfach mit silberweißen Lichtern überglitzert, die ganz aus dem Vollen genialer malerischer Phantasie geschöpft ist, und die man zusammen mit der Kühnheit und dem leisen Brio des Vortrages nicht so bald vergißt. — Von Snyders gibt es dann im nächsten Saale eine üppige Folge von Gemüse-, Fisch- und Obstläden, auf der oberen Reihe derselben Wand eine Jagdbilderfolge seines Nachahmers Paul de Vos, eine recht instruktive Vergleichsmöglichkeit bietend. Teniers lernt man recht umfangreich kennen, von seiner sympathischsten Seite in den Bildern mit landschaftlichem Hintergrund und mit Betonung des Atmosphärischen. Von Brouwer ist nur wenig da. Neu hinzugekommen ist eine von Professor James Schmidt entdeckte frühe „Steinoperation“ im Freien.

(Fortsetzung folgt.)

G. W. ROESSNER, DEKORATIVER ENTWURF

G. W. ROESSNER, MODELLSTUDIEN

GEORG WALTER ROESSNER

VON

KARL SCHEFFLER

Roeßner gehört nicht zu den jüngeren Malern, die sich in Ausstellungen ausleben und darum immer Schlager in die Welt setzen. Er ist ein stiller Künstler, der Freude an seinem Tun hat und ernsthaft an sich arbeitet. Den Bildern und Zeichnungen merkt der Betrachter an, daß Roeßner sich mit sinnlichem Genuß der Erscheinung und der Gestaltung hingibt, daß er immer irgendwie in das, was er darstellt, verliebt ist. Das gibt dem, was er tut, gibt seinem Talent einen Reiz, wie er sonst nicht eben häufig in unserm Kunstleben angetroffen wird.

Versucht man ihn einzuordnen, so schließt er sich ungezwungen jener Generation an, die in den achtziger Jahren geboren worden ist, und die von den Traditionen und in der Verehrung der großen

G. W. ROESSNER, BILDNISZEICHNUNG

Maler des neunzehnten Jahrhunderts lebt. Manet vor allem hat es Roeßner angetan, dessen „Olympia" war sein großes Erlebnis. Wie von selbst ist auch Roeßner dahin gekommen, den ergründenden Impressionismus der Meister gegen eine mehr dekorative Verarbeitung der Natureindrücke einzutauschen und aus dem Grundlegenden Elemente einer heiteren Geschicklichkeit zu gewinnen.

Roeßner ist im Jahre 1885 in Leipzig geboren. Von den Zügen, die gemeinhin als sächsisch bezeichnet werden, weist sein Wesen nichts auf. Doch hat er seiner engeren Heimat und ihrer Natur eine große Liebe und Treue bewahrt. Noch heute findet er im Elbtal, bei Dresden sowohl wie bei Hamburg, manches, was ihn an Italien erinnert. Im Jahre 1905 kam Roeßner nach Berlin, nachdem er sein Abiturientenexamen gemacht hatte. Er malte und zeichete zunächst unter dem Einfluß von Corinth. Bald darauf ging er nach Paris und wanderte in der Folge durch Frankreich, Italien und Holland. Nach einigen stillen Arbeitsjahren in Berlin übersiedelte Roeßner dann nach München und

G. W. ROESSNER, IM CAFÉ

stellte dort in der Sezession im Jahre 1910 mit schönem Erfolg mehrere Arbeiten aus. In München war er dennoch ein einsamer Mensch; die innere Aufgabe, die er sich gestellt hatte, bestand darin, alle bisher erfahrenen Eindrücke und Anregungen zu resümieren. Als der Künstler dann nach Berlin kam und dort in der Berliner Sezession ausstellte — Figuren im Walde —, trat Woldemar Rösler mit der befremdenden Zumutung an ihn heran, er möge unter anderem Namen ausstellen. Den

soeben zu Erfolge gekommenen Rösler störte der Gleichklang der Namen. Bevor Roeßner sich nun zur Geltung bringen konnte, brach der Krieg aus. Der junge Künstler machte denselben von Anfang bis zum Ende mit. Erst nach dem Krieg erregten Roeßners Arbeiten in den Berliner Ausstellungen Aufmerksamkeit, obwohl sie zum Teil schon vor 1914 gemalt worden waren, wie zum Beispiel die Frau auf dem Balkon, die von der Nationalgalerie angekauft wurde. Im Jahre 1920 ist Roeßner dann Lehrer an der von Philipp Frank selbstlos geleiteten Berliner Kunstschule geworden. Seine Aufgabe besteht dort im wesentlichen in der Ausbildung von Zeichenlehrern.

Roeßner gehört zu den wenigen jüngeren Malern, die ein Bildnis zeichnen und malen können, mit guter malerischer Haltung, mit schmeichelndem Pinsel und zugleich ähnlich und wahr. Er gehört weiterhin zu den wenigen, die bildmäßig denken. Seine Kinderdarstellungen, seine Frauen im Grünen, seine Akte haben stets etwas Ganzes und Erledigtes. Wobei die bewußte, aber freie Anlehnung an die Tradition sympathisch anmutet. Am selbständigsten ausgebildet ist ein dekoratives Element, das Roeßner befähigt, ein guter Maler von Wandbildern zu sein und das reizende illustrative Züge enthält, ohne jemals im Kunstgewerblichen zu versinken. Der Schritt von hier zur Illustration ist dann auch mit Erfolg getan worden. Roeßner ist ein geistreicher Graphiker und ein sicherer, knapper Zeichner. Er ist klug, doch ist es nicht eine Klugheit des Verstandes, sondern des Gefühls. Am vollständigsten überzeugt sein Talent, wo es deutlich wird, daß sich die den Künstler erfüllende Sinnlichkeit vollständig in Form und Gestalt zu verwandeln vermag.

Roeßner hat das vierzigste Lebensjahr eben überschritten. Von seiner Begabung und von dem Ernst seiner Arbeit ist viel Gutes noch zu erhoffen. Denn es umgibt diesen Künstler jene Stimmung von menschlicher Zuverlässigkeit, die auch ein Bestandteil des echten Talents ist.

G. W. ROESSNER, BLANKENESE. ZEICHNUNG

ANTON HANAK, MAGNA MATER. MARMOR

ANTON HANAKS MAGNA MATER

VON

H. TIETZE

Die Stadt Wien, die sozialdemokratisch regiert wird, ist in Kunstfragen konservativ; hier nimmt das politisch entthronte Kleinbürgertum seine heimliche Rache und schmuggelt in das Stadtbild, das sich in Wohnkultur, Verkehr und Hygiene um radikale Modernität bemüht, die Ladenhüter abgetaner Kunstbestrebungen ein. Keine Periode starker Aktivität, wie sie doch die letzten Jahre gewesen sind, hat rein künstlerisch mit einem solchen Defizit abgeschlossen. Um so erfreulicher ist es, daß sich die Stadtverwaltung von Zeit zu Zeit doch besinnt, in Anton Hanak den monumentalen Bildhauer zu besitzen; monumental in dem Sinne, daß sein Schaffen sich niemals mit der Lösung irgendwelcher abstrakter plastischer Probleme begnügte, sondern stets in letzter Linie nach dem Reflex in breiter Öffentlichkeit begehrte. Schon der literarische Zug in Hanak, sein sinnierendes Steinklopfertum, hat ihn von Anbeginn an mit der Sehnsucht erfüllt, seine Werke als sprechende Denkzeichen in den Straßen der Städte erstehen zu sehen; seine Bildhauerei ist keine Kabinetts- und Museumskunst, sondern wahrhafte Denkmalskunst, wenngleich der jahrelang mangelnde Widerhall den Künstler in eine Einsamkeit trieb, durch die seine plastischen Themen grüblerisch und gesucht wurden. Daß Hanak nun einige öffentliche Aufträge — das Denkmal der Kriegsgefallenen auf dem Wiener Zentral-Friedhof, zwei Figuren an der Grazer Arbeiterkammer — auszuführen erhielt, hat diese zerquälte Verstockung gelöst. Er ist einfacher geworden und gibt sich ungehemmter; und dadurch gewinnen seine letzten Werke einen Schwung, der alte Heimatstradition in ihm anklingen läßt.

Diese wärmere Durchblutung kommt der großen dreieinhalb Meter hohen Marmorgruppe zugute, die Hanak eben für die Kinderübernahmestelle der Gemeinde Wien vollendet hat; schon das edle Material, ein wie von innen her leuchtender weißer Laaser Marmor, die Hälfte eines ursprünglich für Max Klinger gebrochenen Riesenblocks, steigert den sinnlichen Reiz der Gruppe, die in der unkomplizierten Geistigkeit volkstümlichem Verständnis entgegenkommt, in der zwanglosen Entfaltung nach allen Seiten an bodenständige Barocküberlieferung anknüpft. Hanak kommt von der strengen Frontalität her, die um die Jahrhundertwende als das Monumentalgesetz der Plastik geprägt worden war; in seiner großen Gruppe „Österreich", die 1910 das Hauptstück des österreichischen Pavillons in Rom gewesen war, hatte er versucht, die Verbindung mehrerer Figuren durchaus in der

Ebene zu vollziehen. Die Befreiung von der strengen Barockform ist in den folgenden Jahren sein wesentliches Problem geblieben; mühsam und wie traumbefangen lösen sich die Gestalten von einer Gebundenheit, die unumstößliches Gesetz schien. Die neue Gruppe der „Magna mater" bedeutet dadurch einen Höhepunkt dieser Bemühungen, daß die Wandlung von Frontalität zur Freiplastik zwanglos und natürlich geworden is. Lückenlos bietet die in der knieenden Frau aufgipfelnde Pyramide dem sie Umwandelnden immer wieder ein neues geschlossenes Bild, ein Bild, das aber nicht die anderen Ansichten niederzwingt, sondern rastlos in diese weitergleitet; unzählige Blicke formen sich erst zur Ganzheit des Eindrucks. In der Abstufung und psychologischen Differenzierung der vier schutzbefohlenen Kinder erhellt sich der einstige Hang zu schwerer Symbolik in eine allgemein verständliche Charakteristik: der sich auflehnende halbwüchsige Knabe, das hingebungsvolle knospende Mädchen, das zutraulich ans Knie der großen Mutter geschmiegte geborgene kleine Kind; endlich hinter ihr, in Angst zitternd, das Kind, das noch nicht gefunden wurde. Diese Typenreihe belastet jedoch nicht literarisch die Komposition, die die Vorzüge des Hanakschen Bildnerstils, den klaren Aufbau und die lebendige Durchbildung der Einzelfigur in einem an Auge, Empfindung und Phantasie sich wendenden Monument zu einer wirksamen Einheit verbindet.

*

KARL DANNEMANN, WANDMALEREI IM BREMER RATSKELLER

Karl Dannemann, Schüler und Mitarbeiter Max Slevogts, hat vom Senat seiner Vaterstadt Bremen den Auftrag bekommen, den Bacchussaal des Bremer Ratskellers mit Wandmalereien zu schmücken. Es ist geworden, wie man es von dem erfindungsreichen und auf dem Gebiete der künstlerischen Bühnendekoration mehrfach erprobten jungen Maler erwarten konnte: heiter und festlich, dekorativ im besten Sinne und, natürlich, ohne jede archaisierende Stilspielerei, zu der die gotischen Gewölbe eine mindere Begabung so leicht hätte verführen können. Dannemann dekorierte mit seinen Fresken frei über die Flächen weg und malte schön bewegte, lebendig gezeichnete Kompositionen aus dem Umkreis der bacchischen Legenden, scheinbar leicht improvisierend, im Grunde aber mit beherrschter Kunst der Zusammenfügung und einheitlich im Rhythmus. Der guten Laune in den Erfindungen, mit dem oft kapriziösen Spiel der Umrisse, setzte er wohltuende Einfachheit in der farbigen Gesamthaltung entgegen. Auf dem von goldnen und grünen Reflexen überzogenem hellen Malgrund heben sich die Gruppen in warmem Rotbraun ab, hie und da in Einzelheiten belebt von farbig reizvollen und sprechenden Akzenten. Das Ganze ein heiteres Spiel, das nicht zu schwer genommen werden will, doch aber immer durchaus solide bleibt. Ein glücklicher Wurf. E. W.

HANS MALER VON SCHWAZ, BILDNIS DES FUGGER

AUS DER MANNHEIMER SCHLOSSGALERIE

DIE GEMÄLDEGALERIE IM MANNHEIMER SCHLOSS

VON

EDMUND STRÜBING

Zeitungen und Zeitschriften haben im Mai dieses Jahres von der Eröffnung des Schloßmuseums in Mannheim berichtet. Doch ist neben dem großen Museum, das, in den Prunksälen des Schlosses aufgebaut, reiche Schätze kunstgewerblicher Art enthält, die kleine Gemäldegalerie, die an demselben Tage in neuem Gewande der Öffentlichkeit wieder übergeben wurde, in den Berichten meist gar nicht erwähnt worden. Darum scheint es wohl gerechtfertigt, an dieser Stelle einmal auf sie hinzuweisen.

Die Galerie ist im östlichen Flügel des Schlosses in denselben Sälen untergebracht, die einst die Sammlung Karl Theodors und dann die Zweibrückener Galerie Karls II. Philipp beherbergt haben, jene beiden Sammlungen, die in den Jahren 1794, 1796 und 1799 nach München überführt wurden, wo ihre Bestände heute zum besten Besitz der älteren Pinakothek zählen. Vier Jahre lang waren die Räume nach der abenteuerlichen Rettung der Zweibrückener Bilder, von der Mannlich so anschaulich erzählt, verwaist. Dann kaufte Karl Friedrich, der erste Großherzog von Baden, dem inzwischen Mannheim zugefallen war, eine ganze Bildersammlung auf, um die Räume wieder zu füllen. Der sizilianische Graf Giuseppe Lucchesi, der als politischer Agent der Königin von Neapel Deutschland bereiste, hatte diese Sammlung zusammengebracht. Manches Bild, das in München als überflüssig oder als schlecht ausgeschieden war, wanderte durch seine Hände wieder in das Mannheimer Schloß zurück. Dazu fügte er andere Bilder, die sicherlich bewußte Fälschungen waren, und einen kleinen Rest wirklich guter Werke bekannter Meister. Diese Sammlung von 256 Gemälden erfuhr im Jahre 1810 noch einen Zuwachs durch etwa zwanzig Bilder aus dem Besitz eines Mannheimer Sammlers, des Geheimen Rates Anton von Klein, der sie zusammen mit seinem über 23000 Kupferstiche umfassenden graphischen Kabinett an den Großherzog verkaufte.

Im Laufe des vorigen Jahrhunderts wurde wenig für die Galerie erworben. Immerhin war sie in großherzoglicher Zeit der Treffpunkt des kunstliebenden Publikums in Mannheim. Wenn es sich auch weniger darum handelte, die Bilder anzusehen, als die neuesten Ereignisse zu besprechen, so war doch der Kunstverein besonders, der in den Galeriesälen seine Ausstellungen veranstaltete, der Mittelpunkt des gesamten künstlerischen Lebens in Mannheim. Das ging solange, bis die neu erbaute Kunsthalle die modernen Bilder aus städtischem Besitz aufnahm und unter Wicherts Leitung zum modernen Museum ausgebaut wurde. Von nun an war die Galerie verwaist. Besonders nach der Revolution lag sie tot und vergessen. Der badische Staat, in dessen Besitz sie übergegangen war, hatte kein Geld, sie instand zu setzen oder auch nur zu unterhalten. Die Direktoren waren von jeher Maler gewesen. Bei aller Liebe zur Sache hatten ihnen doch die museumstechnischen Kenntnisse gefehlt, die nötig gewesen wären, die Galerie zur Wirkung zu bringen. Dazu kamen Bindungen aller Art durch strenge Vorschriften über die Hängung der Bilder, so daß es nicht zu verwundern war, daß die Galerie in Fachkreisen nachgerade verrufen war. Man wußte nur von ihr, daß in den schönen von Pigage erbauten Sälen eine Unmenge dritt- und vierklassige Bilder hingen, die keine Beachtung verdienten.

Diese Galerie nun ist vor zwei Jahren in die Verwaltung der städtischen Kunsthalle übergegangen, deren Direktion sich sofort daran machte, das Bildermagazin — denn etwas anderes war es nicht, was sie übernahm — zu einer wirklichen Galerie umzugestalten. Die Stadt, der der Staat vertraglich die Sorge für die Galerie übertragen hatte, machte Mittel flüssig, die Säle von ihrem schmutzig braunroten Anstrich zu befreien, die schönen Stuckdecken wenigstens notdürftig instand zu setzen und das Holzwerk der Lamperien, der Fensternischen und der Parkettfußböden in Ordnung zu bringen. Neue helle Anstriche wurden für die Säle gewählt, der breite, gut beleuchtete Gang neben den Sälen wurde in Kojen aufgeteilt und mit schönen Stoffen bespannt, ein neuer würdiger Eingang wurde geschaffen und in den, wenn auch nur mit den einfachsten Mitteln hergerichteten Räumlichkeiten wurden die besten Bilder systematisch geordnet in weiter Hängung verteilt.

Um die Bilder zur vollen Wirkung zu bringen, war es freilich nötig, fast die Hälfte des Gesamtbestandes zu magazinieren. Das ist kein Schaden gewesen. Was ausgeschieden wurde, ist zum größten Teil so schlecht, daß es nicht einmal als dekorative Füllung verwendet werden konnte. Unter den aufgehängten Bildern dagegen befinden sich viele so gute Stücke, daß sich keine der größten Galerien ihrer zu schämen brauchte. Zwar fehlen die ganz großen Namen: es ist kein Rembrandt und kein Raffael da, aber Künstler vom Range eines Teniers oder Brouwer, eines Snyders oder Averkamp sind mit ausgezeichneten Bildern vertreten. Die größte der Menge Bilder stammt von niederländischen Künstlern. Weniger gut sind die Italiener vertreten. In der Hauptsache sind es hier Werke von Spätmeistern wie Crespi, Cignani oder Rotari. Ganz gut ist dagegen wieder die französische Abteilung ausgebaut. Von Caspar Dughet eine schöne Landschaft, eine ausgezeichnete Skizze zum ersten Bild der Pariser Bruno-Folge von le Sueur, zwei gute Porträts von le Brun und von Rigaud und schließlich zwei recht gute Bourgignons; das sind die besten Stücke dieser Gruppe. Von deutschen Bildern verdienen neben einer ganzen Serie von Heinrich Roos eigentlich nur zwei Arbeiten Beachtung: ein Fugger-Porträt von Hans Maler von Schwaz, eine Replik des Bildes der früheren Sammlung Kaufmann, das Friedländer veröffentlicht hat, und ein Porträt von Cranach, das der Kunsthalle gehört und jetzt hier als Leihgabe aufgehängt ist. — Die wenigen angeführten Namen mögen den Inhalt der Sammlung nur ganz allgemein charakterisieren. Da die wissenschaftlichen Arbeiten an der Galerie nur nebenbei von den Beamten der Kunsthalle miterledigt werden können, da andrerseits die Restaurierungsarbeiten der meist sehr dick lackierten Bilder nur langsam fortschreiten, ist noch manche kunsthistorische Überraschung zu erwarten. —

Ein besonderer Teil der Gemäldegalerie, zwei Säle und ein langer Gang, sind für wechselnde Ausstellungen aus den Beständen des reichen Kupferstichkabinetts reserviert. Die erste Ausstellung, die im Sommer gezeigt wurde, gab eine systematische Übersicht der Entwicklung der Schabkunst von ihren Anfängen bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Auch hier ist manches seltene Blatt zum Vorschein gekommen. Über einen besonders wertvollen und interessanten Fund soll demnächst ausführlich berichtet werden. Jetzt sei nur ganz allgemein auf dieses Kupferstichkabinett hingewiesen, dessen Bestände zurzeit katalogisiert und montiert werden, so daß sie hoffentlich in kurzem der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich gemacht werden können.

JAKOB VAN RUISDAEL, LANDSCHAFT
NEUERWERBUNG DES PROVINZIALMUSEUMS IN HANNOVER

ANTIKE MÜNZEN. NEUERWERBUNGEN DER HAMBURGER KUNSTHALLE

1. ALEXANDER DER GROSSE (336—323 V. CHR.), 2. MAKEDONIEN (158—150), 3. KÖNIG LYSIMACHUS V. THRACIEN (306—281), 4. KÖNIG ANTIOCHUS I. VON SYRIEN (281—261)

ETWAS ÜBER DEN GRIECHISCHEN ANTIQUITÄTENHANDEL

VON

HANS BÖRGER

Man muß schon zur Sekte der Sammler — der glücklichsten und weltentrücktesten auf Erden — gehören, um den besonderen Reiz auskosten zu können, der häufig in den bloßen Umständen der Erwerbung eines Kunstwerkes beschlossen liegt. Für die Empfindung eines Antiquitätensammlers ist es zum Beispiel nicht ganz gleichgültig, ob er etwa eine „Tanagräerin" in Böotien selbst oder im Laden eines Pariser Händlers erstanden hat: zum künstlerischen Eigenwert der Dinge gesellt sich erläuternd und verklärend der feine Duft des griechischen Reiseerlebnisses, und das Einzelwerk ist in der Erinnerung stets umwoben von der Atmosphäre des Ursprungslandes, aus dessen Boden es einst emporgeblüht ist.

Wohl jeder Liebhaber und Sammler griechischer Kunst, dem das Schicksal eine Reise nach Hellas vergönnt, wird so im Geheimen die Hoffnung nähren, daß ihm der Zufall lächeln und einen schönen Fund — es dürfen auch mehrere sein — in den Schoß schütten möge. Diese Hoffnung wird, soweit sie sich wenigstens auf bedeutende Dinge erstreckt, nur äußerst selten einmal erfüllt werden. Kein Wunder, wenn man kalten Blutes alle in Betracht kommenden Faktoren prüft! Der Handel mit Antiquitäten von Rang — besonders größeren Formats — ist nirgends, auch in Italien nicht, von solchen Gefahren umwittert wie in Griechenland, dem in Ausfuhrfragen so überaus heiklen.

Es sind — wie auch anderswo — nur wenige Großhändler, zwei oder drei Personen, denen die wichtigsten Dinge zugetragen werden, und die finanzkräftig genug sind, um über den Apparat zu verfügen, den die Umstände erheischen. Und natürlich wird nicht jeden Tag eine Bronze von der Qualität des badenden Mädchens in der Münchner Sammlung antiker Kleinkunst oder eine attische Grabstele wie die der Münchner Glyptothek gefunden. Zudem wird der Markt ständig kontrolliert von Persönlichkeiten, welche die Chance haben, lange in Griechenland leben zu dürfen, zum Beispiel den zahlreichen Mitgliedern der archäologischen Schulen in Athen, den Diplomatenkreisen, den Agenten großer Sammler und so fort. Nur absolut sicheren und als zahlkräftig bekannten Kunden wird überhaupt das Wichtigste gezeigt, denn der Händler — besonders der politisch mißliebig gewordene! — muß stets auf Angebereien gefaßt sein. Für den Durchschnittsreisenden bleiben fast nur die kleineren Objekte des antiken Kunstgewerbes, besonders die bequem transportierbaren Münzen und geschnittenen Steine (auch hier mit Ausnahme der Kostbarkeiten!) als Tummelplatz seiner Sammelleidenschaft übrig. Hier aber drohen Gefahren von allen Enden. Selbstverständlich wird massenhaft gefälscht oder, was ebenso schlimm, „geschönt", und es ist in der Pandrossosgasse zu Athen — am Nordabhang des Akropolis —, wo die oft als Teppich- und Orientbazare frisierten Buden der Antiquitätenhändler stehen, kaum viel anders als am Lungo Tevere in Rom oder bei den Goldarbeitern und Uhrmachern in Catania, der sizilischen Fälscherzentrale. In der ganzen Pandrossosstraße sitzen vielleicht zwei Händler, die etwas von den Dingen verstehen und nicht auf Betrug in irgendeiner Form ausgehen. Es wim-

melt in Athen von falschen oder verfälschten Vasen, Terrakotten, Bronzen, Marmoren, Gemmen und Münzen. Und es gibt leider unter diesem Material Dinge, die auch dem Erfahrenen gefährlich werden können. Ein Glück, daß wenigstens die fabelhaft schönen Münzstempel des kürzlich verstorbenen Fälschers Christodoulos sämtlich in das sichere Gewahrsam des athenischen Münzkabinetts gewandert sind! Es laufen ohnehin genug von diesen gefährlichen Prägungen um, ja bei der Witwe des Christodoulos, die das Geschäft in der Äolosstraße weiterführt, kann man, untermischt mit echten Münzen, noch viele von diesen Stücken bewundern. Mit rührender Naivität erklärt die persönlich sehr annehmbare, lebenslustige Dame, daß sie keine Garantie für die Echtheit der bei ihr gekauften Stücke übernimmt. Levante!

Die wenigen Großhändler, unter deren Kontrolle natürlich die kleinen Leute stehen (sie werden regelmäßig abgesucht), sind im ganzen zuverlässiger in Echtheitsfragen, wenn man auch „europäische" Maßstäbe nicht anlegen darf. Sie machen verständigerweise ihr Geschäft vor allem auf andere Art: sie sind, für griechische Verhältnisse, sehr teuer, schon im Hinblick auf die Amerikaner, die sich im Frühling und Herbst in ganzen Dampferladungen über Athen ergießen. Die Drachme existiert für sie natürlich schon lange nicht mehr, und sie interessieren sich nur noch für die führenden Valuten, was ihnen niemand verübeln wird, der griechische Verhältnisse kennt.

Was man in Athen selbst auf dem Gebiet des Antiquitätenhandels sieht, ist im Grunde in keiner Weise überraschend. Nicht ganz so gefaßt ist man von vornherein auf die ausgezeichneten händlerischen Verbindungen der griechischen Hauptstadt mit abgelegenen Orten der Provinz. In dem weltverlorenen Bergnest Andritsena in Arkadien — mehr ein Dorf als ein Städtchen — wurde mir und meinem Reisegenossen der echte Deckel eines Bronzespiegels mit einer daraufgelöteten gefälschten Reliefszene von der im vierten vorchristlichen Jahrhundert üblichen Art angeboten. Derselbe Biedermann, der natürlich alles in der Umgebung gefunden hat, versucht auch Münzfälschungen loszuwerden, unter die zur Verschleierung eine echte Tetradrachme Alexanders des Großen — sie sind so häufig wie Sand am Meere — gemischt ist. In Kalamata am messenischen Golf bringt uns ein Uhrmacher Fälschungen seltener Münzen (zum Beispiel von Elis) ins Hotel, wahrscheinlich von der Hand des Christodoulos.

Einige Wochen auf griechischem Boden, und man wundert sich über nichts mehr. Man resigniert und fühlt eine Erkenntnis in sich heraufdämmern: Wäre es nicht doch klüger, die Dinge zu sich kommen zu lassen statt ihnen entgegenzufahren? Jedenfalls gibt es zum Beispiel in Berlin einen sehr geachteten Händler, der bedeutendere und dabei oft preiswertere Objekte besitzt, als ich auf zwei Griechenlandreisen erblickt habe. Wer nach Hellas nur deshalb fahren wollte, um als Sammler sein Glück zu machen, man müßte ihn warnen. Es sei denn, er bleibt lange dort und akklimatisiert sich vollkommen.

AUKTIONSNACHRICHTEN

Nach dem Ansturm der Weihnachtsauktionen, die in der ersten Dezemberhälfte sich drängten, ist es auf dem Auktionsmarkte einigermaßen still geworden. Als einziges Ereignis von Bedeutung ist die Versteigerung eines altkölnischen Tafelgemäldes bei Lempertz in Köln zu verzeichnen. Es handelte sich um ein außerordentlich seltenes hervorragendes Stück, eine vielfigurige Darstellung der Kreuzigung Christi von einem Maler, der dem ersten Meister des Klarenaltares im Kölner Dome, also dem sogenannten Meister Wilhelm, der um 1370 tätig gewesen ist, nahe steht. Leider ist es nicht gelungen, das bedeutende Gemälde, wie man gehofft hatte, dem Kölner Wallraff-Richartz-Museum zu sichern. Der Preis, der mit Aufgeld 109000 Mark betrug, überstieg die von der Stadt für den Ankauf ausgesetzte Summe erheblich. Auch die Bemühung des Fitz-William-Museums in Cambridge war vergeblich. Der Zuschlag erfolgte an die Frankfurter Kunsthandlung Rosenbaum, die anscheinend im Auftrag eines bekannten westdeutschen Privatsammlers das Gemälde ersteigerte.

Von außerdeutschen Auktionen ist eine Mailänder Versteigerung der Erwähnung wert, in der Rekordpreise für Werke Segantinis erzielt wurden. Das bekannte Bild „Die zwei Mütter" wurde mit 1100000, zwei andere Bilder, das „Galoppierende Pferd" und die „Liebesgöttin" mit je einer halben Million Lire bezahlt.

War in den vorweihnachtlichen Auktionen Berlins allgemein eine Belebung des Kunstmarktes festgestellt worden, so hat der Kunst- und Antiquitätenhandel eine Auswirkung des wieder gesteigerten Interesses auf das Ladengeschäft noch vermißt, und er fühlt sich durch gewisse Privilegien des Auktionswesens so sehr geschädigt, daß er sich zur Abwehr in einem neuen Verein zusammengeschlossen hat. Auch uns erscheinen manche Geschäftspraktiken einzelner Auktionsfirmen nicht unbedenklich, und wir haben in unserem letzten Auktionsbericht darauf hingewiesen. Im übrigen aber scheint uns, daß der Ausgleich sich nur auf natürlichem Wege vollziehen kann. Wenn das Publikum eine Zeitlang im Auktionssaale schlecht und teuer gekauft hat, wird es von selbst den Weg in die Kunsthandlungen finden, sofern dort solidere Geschäftsgrundsätze herrschen. Es wäre aber sehr falsch, darum gegen die sonntäglichen Auktionsbesichtigungen Sturm zu laufen, da sie immerhin den großen Vorteil haben, ein Publikum am Kunstmarkte zu interessieren, das an Wochentagen nicht die Zeit findet, Ausstellungen zu besuchen.

Die Kunsthändler wollen einen Gegenschlag führen, indem sie selbst in eigenen Räumen Ausstellungen aus ihren Beständen veranstalten. Der Versuch mag gemacht werden.

An einen Erfolg können wir nicht glauben, da das Kunstgeschäft viel zu individuell ist, um aus einer solchen Gesamtschau Vorteil ziehen zu können. Auch werden die wirtschaftlich starken Firmen, die übrigens niemals in den Klagechor eingestimmt haben, sich voraussichtlich fernhalten, und es wird bestenfalls ein Basar der Mittelware entstehen.

Übrigens steht auf dem Gebiet des Antiquitätenhandels eine bedeutende Neugründung in Berlin bevor, da die Firmen J. und S. Goldschmidt und Heilbronner das ehemals Rathenausche Haus in der Viktoriastraße erworben haben. Es wird damit in Berlin ein Geschäftshaus großen Stiles entstehen, wie solche bisher nur München aufzuweisen hatte, das seinen alten Ruf als Mittelpunkt des deutschen Antiquitätenhandels allmählich einzubüßen scheint. Auch die in unserer Chronik gewürdigte Veranstaltung der Firma Thannhauser im Berliner Künstlerhause bedeutet wohl einen Schritt auf diesem Wege.

*

Unsere Leser werden sich des Streites um die Echtheit des sogenannten „lachenden Kavaliers" von Frans Hals entsinnen. Hofstede de Groot wird nun den Kampf um das Bild verloren geben müssen, da eine technische Untersuchung es eindeutig als Fälschung entlarvt hat. Die Farbe hielt einfachsten Putzmitteln nicht stand. Wir möchten aber nochmals betonen, daß uns nicht die Kennerschaft Hofstede de Groots durch diesen Irrtum in Frage gestellt, sondern nur bewiesen zu sein scheint, daß auch ein bedeutender Kenner einmal durch einen raffinierten Fälscher getäuscht werden kann.

—r.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

LEIPZIG

Unter dem Titel „Von Ingres bis Cézanne" veranstaltete der Kunstverein im Museum der bildenden Künste am Augustusplatz eine Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen französischer Künstler aus dem Besitze der Wiener Albertina. Die Ausstellung zeigte zum ersten Male in Deutschland die wertvolle Sammlung französischer Zeichnungskunst des neunzehnten Jahrhunderts, die Professor Stix im Laufe der letzten Jahre für die Albertina erworben hat.

BARMEN

Der Kunstverein hat aus Anlaß seines sechzigjährigen Bestehens eine Ausstellung von Werken neuerer Malerei aus Privatbesitz veranstaltet, die wegen ihres durchaus unprovinziellen Charakters Beachtung verdient. An der Wupper war immer ein guter Stamm von Kunstsammlern vorhanden. Die von der Heydts in Elberfeld, die beiden Familien Toelle in Barmen mögen die bekanntesten sein. Unter der Führung von Richard Reiche, dem Konservator des Kunstvereins, hat Barmen in seinem eigenen Museum gerade das Zeitgenössische gepflegt und ebenso kauften die Sammler unerschrocken Marc und Macke, Jawlensky und Kandinsky, Nolde, Pechstein und Klee, bevor deren Kunst das Moos der Berühmtheit angesetzt hatte. Was auf der jetzigen Ausstellung den stärksten Eindruck macht, ist jedoch ein Saal der älteren Künstler, der deutschen Klassiker des neunzehnten Jahrhunderts. Hier ist Leibl mit drei auserlesernen Gemälden vertreten, ferner Schuch, Böcklin, Thoma, Liebermann, Trübner und Corinth. Von Lenbach wird die frühe Studie eines Schimmels gezeigt, die sich gleichwertig den immer noch zu wenig gewürdigten Frühwerken in Hannover und München anreiht. Von Franzosen trifft man Courbet mit drei Bildern — ganz erstklassig der Meeresstrand mit Booten von 1866 —, Gauguin, van Gogh und Braque. Als etwas Besonderes seien die frühen Bilder W. von Zügels hervorgehoben, von denen die Köpfe zweier Schafe (von 1871, Sammlung Waltz-Toelle) schlechthin einen Höhepunkt guter Malerei darstellen. Es fehlt auch nicht das wuchtige, der Berliner Gedächtnisausstellung versagte Hauptwerk Corinths: „Rudolf Rittner als Florian Geyer".

Walter Cohen.

BERLIN

Bei Viktor Hartberg zeigte der Cottbuser C. Noack einige Landschaftsaquarelle, die wohltuend auffielen, als die Ergebnisse eines schlichten und ruhig heiteren Naturgefühls. C. Noack ist Zeichenlehrer am Gymnasium in Cottbus. Um so mehr Beachtung verdienen diese Aquarelle, als sie neben der Lehrtätigkeit entstanden sind und neben anderen zeitraubenden Bemühungen um die Kunstpflege in Cottbus. K. S.

C. NOACK, BIERGARTEN. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

MÜNCHEN

Die Graphische Sammlung, deren Direktion eifriger denn je versucht, den Münchnern den Reichtum und die Schönheit ihrer alten Bestände vor Augen zu führen und der es geglückt ist, durch die Gründung eines „Vereins von Freunden der Graphischen Sammlung" die spärlichen vom Staate zur Verfügung gestellten Mittel für Ankäufe etwas zu vermehren, hat eine Anzahl bedeutender Leibl-Zeichnungen erworben. Neben einem frühen männlichen Akt von 1862, der von einem Gönner geschenkt wurde, und der bereits 1924 erworbenen größeren Zeichnung „Mädchen in Stube" aus ziemlich später Zeit, hat Weigmann die prachtvolle Studie des Mädchens für das Bild „In der Küche II" (1898) im Kölner Walraff-Richartz-Museum erworben und eine der spätesten Porträtzeichnungen Leibls, ein bisher völlig unbekanntes Blatt aus dem Jahre 1899. Dieses große, monumentale, eindringliche Blatt stellt die gleiche Persönlichkeit dar, wie den sogenannten „Jäger" in der Galerie des Fürsten Lichtenstein in Wien (Waldmann, Katalog 243). Kopfhaltung und Kleidung sind aber verändert, so daß man nicht von einer unmittelbaren Vorzeichnung zu dem Bild sprechen kann. Von den neuerworbenen Zeichnungen des frühen neunzehnten Jahrhunderts verdienen Blätter von Overbeck, Führich und Heinrich Reinhold besondere Erwähnung neben der bedeutenden, geschlossenen Serie der aquarellierten Entwürfe Schwinds für das Foyer der Hofoper in Wien. Vieles wirkt in diesen Entwürfen lebendiger und glücklicher als in den ausgeführten Arbeiten. A. L. M.

ARNOLD BÖCKLIN, ITALIENISCHE LANDSCHAFT. 1886

FRANKFURTER PRIVATBESITZ

CHRONIK DES MONATS

Das Gesicht von Berlin" war der Titel einer Ausstellung, die von der Galerie Neumann-Nierendorf veranstaltet, in weiteren Kreisen Interesse für die baukünstlerische Zukunft der Reichshauptstadt zu wecken sucht. Wieder einmal wird die Frage gestellt, warum Berlin — im Gegensatz zu Paris — die Maler so wenig zur Darstellung gereizt hat, und es wird versucht, unter dem zweifachen Wahrzeichen des Namens Utrillo und der „neuen Sachlichkeit" eine Neu-Berliner Vedutenmalerei zu kreieren.

Wesentlicher als die Leistung erschien Absicht und Grundgedanke der Ausstellung, die alljährlich wiederholt werden und auch den Architekten selbst Gelegenheit geben soll, ihre Arbeiten der Öffentlichkeit vorzuführen. Bedeutungsvoll erschien es auch, daß der neue Stadtbaurat Martin Wagner durch eine Eröffnungsansprache der Veranstaltung seinen Segen gab. Wagner umschrieb die Aufgaben der Großstadtarchitektur in ganz großen Zügen. Wenn er aber davon sprach, daß die Schuld für die baukünstlerische Mißwirtschaft der Vergangenheit ebenso bei den Bauherren wie bei den Architekten liege, so richtet sich dieser Vorwurf nicht zuletzt auch an die Stelle, der sein eigenes Amt zugehört. Wenn er seine Aufgabe darin erblickt, dem Bau-

willen der Stadt Berlin selbst das rechte Ziel zu geben, so wird damit sehr viel gewonnen sein. Denn daran gerade hat es sein Vorgänger fehlen lassen.

Dr. Gellhorn, der zweite Redner des Eröffnungsabends, gab ein paar Anregungen für das „schönere Berlin", die allerdings ein wenig utopisch in die Lüfte bauten. Hoch oben über dem Wittenbergplatz soll nach Gellhorns Idee das Künstlerhaus schweben, das Berlin in der Tat dringend braucht. Bei vielen Gelegenheiten wird das Fehlen eines zentralen Ausstellungsgebäudes peinlich empfunden, da der Moabiter Glaspalast kaum noch ernstlich mitzählt. Anstatt ihre kärglichen Mittel weiter in planlosen und unfruchtbaren Kunstankäufen zu verzetteln, sollte die Stadt Berlin zunächst einmal daran denken, der Künstlerschaft zu dem Ausstellungshause zu verhelfen, das ihr nottut. Der Magistrat hatte kürzlich wieder einmal zur Besichtigung der Neuerwerbungen für die künftige städtische Galerie geladen. Es war ein trauriger Anblick, traurig vor allem darum, weil die Aussprache, zu der Oberbürgermeister Böß vor Jahresfrist die Vertreter der Presse geladen hatte, auch nicht das geringste gefruchtet zu haben schien.

Man kann entgegnen, Berlin besitze bereits ein Künstlerhaus. Aber das unglückliche Gebäude in der Bellevuestraße mit seinen ebenso schlecht proportionierten wie schlecht belichteten Ausstellungssälen verdient diesen Namen so wenig, daß man sich einigermaßen verwundert jetzt seiner Existenz erinnerte, da die Münchener Firma Heinrich Thannhauser zur Besichtigung einer großen Ausstellung französischer Impressionisten einlud. Berlin hat seit langem nicht eine Ausstellung von solchem Umfang und solcher Bedeutung gesehen. Aber man bedauert es doppelt, daß sie in den ungeeigneten Räumen untergebracht werden mußte, die trotz aller Herrlichkeiten, die an den Wänden ausgebreitet sind, nicht die rechte Stimmung aufkommen lassen.

Die Firma Thannhauser hat sich mit dieser Ausstellung aufs glänzendste in Berlin eingeführt. Sie zeigt die Hauptmeister der großen französischen Malerei mit bedeutenden Werken teils aus eigenen Beständen, teils aus Privatbesitz. Man ist es nicht mehr gewohnt, Wände von Cézanne, Van Gogh, Manet zu sehen, und man ist fast geblendet von solcher Fülle. Da hängt aus Rebers Besitz Cézannes köstlichstes Farbenwunder, der Knabe mit der roten Weste, den man lange Zeit in der Münchener Staatsgalerie bewundern konnte, neben der tiefen Pracht des Jünglings mit dem Totenkopf, einem Bildnis der Frau des Künstlers in rotem Kleide, den Kartenspielern, Stilleben, Landschaften. An der Wand gegenüber entfaltet sich die Meisterschaft Van Goghs in der vielleicht schönsten Fassung seiner flammenden Zypressen, in einem prachtvollen Iris-Stilleben, einer ganz im Licht gemalten Arleserin, dem oft gesehenen und doch immer wieder überraschenden Bahndurchgang. In einem Nebenraume herrscht Manet. Die zwei Marinen aus Mendelssohnschem Besitz rahmen einen herrlich gemalten Halbakt. Es ist ein Abstand von Manet zu Monet, der glücklicher in älteren Werken als in einem allzu farbenprunkenden Gartenbilde aus späterer Zeit vertreten ist, und auch zu Sisley und Pissarro, dessen Herkunft aus der Nähe Daubignys eine schöne große Landschaft erweist. In einem zweiten Nebenraume aber enthüllt Renoir den ganzen Zauber seiner Palette. Von der frühen Dame mit dem Papagei bis zu dem späten Paris-Urteil wird die Entfaltung eines Talentes offenbar, dessen Umfang man erst langsam zu begreifen beginnt. Am Ende steht jene merkwürdige Wendung zur Plastik, die sich unter fremder Beihilfe vollzog, da die gichtischen Hände des Greises das schwierige Material kaum mehr hätten bewältigen können, und die doch als die natürliche Krönung eines Lebenswerkes erscheint, das von der malerischen Fläche zur plastischen Form auch im Bilde zurückführt. Neben Renoir steht Degas, neben Van Gogh ist Gauguin vertreten, und den Beschluß bilden Picasso und die Jüngeren, deren Werke in einem kleinen Zimmer zusammengedrängt sind, wie gegenüber in einem lichtlosen Raume die Vorläufer der Impressionisten von Delacroix und Corot bis zu Daumier und Courbet aufgereiht sind.

Hat man eines an dieser glänzenden Ausstellung zu tadeln, so ist es der Rahmen, in den sie eingespannt werden mußte. Wie hätten diese Meisterwerke zur Wirkung gebracht werden können, wenn sie in Räumen gezeigt worden wären, wie sie Tessenow für die Dresdener Kunstschau des vergangenen Sommers hergerichtet hatte! Tessenow lebt jetzt in Berlin, und es wäre wohl eine Aufgabe, die ihm zustände, ein neues Ausstellungsgebäude an gut gelegener Stelle im Westen der Stadt zu errichten. Einstweilen hört man, daß ihm der Umbau des Kronprinzenpalais anvertraut werden soll, das nach der Auseinandersetzung mit dem ehemaligen Herrscherhause in Staatseigentum übergegangen ist. Man darf zufrieden sein, daß die Wahl auf ihn gefallen ist, denn wenn einem, so möchte man ihm die Fähigkeit zutrauen, das Wunder der Umwandlung der schauerlichen Repräsentationsräume in brauchbare Museumssäle zu vollbringen.

Die Frage, welches eigentlich die Aufgabe eines Museums sei, ist neuerdings von einem ehemaligen Beamten der Berliner Museen, der im Unfrieden aus dem Dienst geschieden ist, aufgerollt worden. Oskar Wolff stellt in einem langen Aufsatz, der im „Kunstblatt" erschienen ist, die These auf, ein Museum sei eine Lehranstalt. Er wendet sich gegen die Sammeltätigkeit, wie sie Bode betrieben hat, und erklärt, in dem künftigen deutschen Museum müsse vor allem die große Epoche mittelalterlicher Kunst, die man in Originalen nicht zeigen könne, durch Gipsabgüsse und Kopien von Wandmalereien repräsentiert werden. Er weist zur Bestätigung seiner Ansicht nachdrücklich hin auf die Ausstellung von Kopien mittelalterlich russischer Wandmalereien im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums, die von dem kunstgeschichtlichen Institut in Leningrad neulich veranstaltet wurde. Der Nutzen solcher Bemühungen soll keineswegs geleugnet werden. Aber es muß gegen jede Vermengung von Kunsmuseum und Lehrsammlung nachdrücklich Einspruch erhoben werden. Wir haben uns auch gegen Wiegands Pläne gewendet, weil uns scheint, ein Museum, das dem Kunstgenuß dienen solle, sei nicht der Platz für die Demonstration von Säulenordnungen, und uns scheint selbst die Sammeltätigkeit der Gemäldegalerie in den letzten Jahren zu sehr durch das Streben nach kunstgeschichtlicher Vollständigkeit bestimmt zu sein. Wir haben in Dingen der Kunst stets den Gesichtspunkt der Qualität als den einzig gültigen Maßstab vertreten. Wir legen darum Wert darauf, auch in der von Oskar Wolff angeschnittenen Frage unseren Standpunkt klarzustellen. Lehrmittelsammlungen mögen ihren Nutzen haben. Aber man vermenge sie nicht mit Kunstsammlungen.

NEUE BÜCHER

Karl Scheffler, Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Band I. Berlin, Bruno Cassirer.

Großes und Schweres hat Scheffler unternommen mit der „Geschichte der europäischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert". Vor mir liegt der erste Band — mit 455 Textseiten und 242 Abbildungen —, der die Hälfte von der Hälfte enthält. Der Weg der Malkunst wird verfolgt bis zu dem Punkte, wo Manet einsetzt. Nach der Malerei soll die Plastik betrachtet werden. Die Darstellung ist nicht rein zeitlich, nicht nach den Generationen geordnet. Von Leibl, von Klinger, Klinit und Trübner ist schon im ersten Bande die Rede, von Malern, die Manets Zeitgenossen oder sogar jünger als Manet gewesen sind. Die Gemeinsamkeit im Geistigen und in der Gestaltungsabsicht ist zum obersten Einteilungsprinzip gewählt; nach Entwicklungsphasen wird der Stoff gegliedert, erst in zweiter Reihe nach den örtlichen und zeitlichen Umständen.

Die Ordnung, die Beherrschung bedeutet, die Herrschaft voraussetzt, wird in einem einleitenden Kapitel theoretisch begründet. Das folgende Schema läßt den Gedankenweg ahnen:

I. Die strenge Form
- a) Klassizisten
- b) Nazarener
- c) Biedermeier

II. Die sich öffnende Form (Romantik)
- a) Heldenlied
- b) Akademische Romantik
- c) Romantische Ironie
- d) Intime Landschaft
- e) Schönes Handwerk
- f) Gedankenromantik.

Daß die Rechnung nicht rein aufgehen könnte, war dem Verfasser sicherlich nicht verborgen. Die Begriffe sind teilweise vag und allgemein. Wären sie genauer und inhaltsreicher, dann ginge in sie, als in die Fächer, vieles nicht hinein. Immerhin: wer Umstellungen versucht, wird bald erkennen, daß Scheffler aus tiefer Erfahrung, wenn nicht das Richtige, so doch das Richtigste getroffen hat. Die wirre Masse wird jedenfalls übersehbar.

Die dankbar begrüßte, nicht zu entbehrende Auseinanderlegung bringt Gefahren mit sich. Die Grundsätze werden zu Vorurteilen. Habe ich einen Maler unter die Rubrik „Gedankenromantik" gestellt, so werde ich geneigt, diese Einreihung zu verteidigen und hebe dabei gewisse Eigenschaften dieses Malers ungebührlich hervor. Von der individuellen Mannigfaltigkeit wird zugunsten des klaren und festen Gesamtbildes geopfert. Der Verfasser war sich dieser Not überall bewußt und ringt, von Fall zu Fall mit empfänglichem Kunstsinne beobachtend, erfolgreich nach Ausgleichung.

Für den Kunstfreund ist das neunzehnte Jahrhundert eine heillose Periode. Betrachten wir die Kunstwerke abgelöst von den literarischen, wirtschaftlichen, politischen, weltanschaulichen Bewegungen, so bleibt nicht allzuviel übrig, namentlich was die erste Hälfte des Jahrhunderts betrifft. Die Malerei hat damals bedenklich poetisiert. Nun kann das Genie sich ungestraft sogar mit der Politik einlassen, wie Daumiers Beispiel beweist. Nur daß die Männer, die zu Ansehen kamen und das Kunstleben beherrschten, keine Genies waren, ja nicht einmal starke Talente; sie werteten sich und wurden geschätzt nach der Höhe der Gedanken und der Tiefe der Gefühle, gleichviel ob, wie weit und wie sie Gedanken und Gefühle im Malwerke versinnlicht hatten.

Wir stehen jenem Zeitraum noch recht nah. Unser Gemütsleben, unsere Bildung wurzelt in der Gedankenwelt, die Millet, Böcklin, Klinger verbildlicht haben. Deshalb gelingt es schwerlich, jenen Meistern gegenüber den Standpunkt des Kunstkenners einzunehmen und darauf zu beharren. Freilich unterscheidet Scheffler aufs schärfste zwischen dem Bildgedanken an sich und seiner Realisierung, er mißt den Grad der Versinnlichung. Dennoch respektiert er die heroische Strebsamkeit, die er auf Irrwegen antrifft. Er ist milder gegen Bildungsdünkel und philiströse Pedanterie als gegen Eitelkeit und Theaterei. Den Standpunkt des Kunstkenners hält er den Franzosen gegenüber eher fest als den Deutschen. Millet kommt schlechter weg als Cornelius. Die englische Produktion wird aus der Ferne betrachtet, gerade deshalb in gewissem Sinne gerecht und folgerichtig. Die Bewegung, die von Ruskin ausging, lehnt Scheffler kühl ab und hält sich damit nicht lang auf. Selbst Constable, dessen Mission vortrefflich zur Anschauung gelangt, wird ohne Liebhaberei betrachtet. Dort fehlen eben jene Fäden der Gefühlstradition, die den Verfasser mit der deutschen Vergangenheit verbinden. Hier beschäftigen den Betrachter die Charaktere, dort fast nichts als die sichtbaren Produkte, deren Künstlichkeit und Dürftigkeit nicht durch Sympathie für hohes Streben und redliches Wollen verschleiert werden.

Schefflers charaktervolle Gerechtigkeit, sein unabhängiges Urteil, seine Fähigkeit zu eindeutiger und anschaulicher Formulierung sind den Lesern dieser Zeitschrift wohl vertraut. Ich kann das Lob, das an dieser Stelle als taktlos empfunden werden könnte, auslassen. Sagen will ich nur, daß die Mühe, die mit der Verpflichtung zur Vollständigkeit verbunden ist, dem zusammenfassenden Texte nichts von der frischen Lebendigkeit genommen hat, die den Essays des Verfassers eigen ist. M. J. Friedländer.

Hermann Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland. Klinkhardt & Biermann. 1924.

Die romanische Plastik des Mittelalters ist bisher immer noch eines der großen Rätsel der Kunstgeschichte. Eine Reihe volkstümlicher Bilderatlanten hat sich dieses Stoffgebietes bemächtigt, weil es dem heutigen Modegeschmack entspricht. So ist ein Teil dieser unserem Gefühl so vertraut gewordenen Kunstwerke heute wenigstens durch Abbildungen veröffentlicht. Zur ernsthaften Eindringung allerdings fehlte den Herausgebern der meisten Sammlungen dieser Art, wie Hausenstein und Lüthgen, das wissenschaftliche Rüstzeug. Um so erfreulicher ist es, von einer Arbeit berichten zu können, die durch die Wildnis Pfade bahnt.

Mit klarem, durch Wölfflins Methodik geschultem Blick und prägnanter Darstellung vermittelt Beenken in seinem Buche über die romanische Plastik in Deutschland Erkenntnisse, die zum erstenmal seit zwanzig Jahren über das von Goldschmidt Festgestellte hinausführen.

Beenken behandelt die Zeit von 1000—1200. Für die ältere Hälfte dieser Epoche hat sich neuerdings die Bezeichnung ottonisch eingebürgert (vergl. z. B. die Dissertation von Margret Burg). Diese Bezeichnung führt in die Irre. Der Name der Karolinger hat noch im größten Teil der abendländischen Christenheit Gewicht. Der Name der sächsischen Kaiser gilt nur in Deutschland. Außerdem stirbt ihr Stamm 1024 ab. Man müßte logisch auch von einer salischen und staufischen Kunst sprechen. Doch welche Beziehung besteht überhaupt zwischen den deutschen Dynastien und den inneren Gesetzen der Kunstentwicklung? Mit Recht vermeidet Beenken solche äußerlichen Einteilungen. Er geht den Erscheinungen nach, nicht vorgefaßten Meinungen über Stilgliederungen. Seine Anschauung formt das Wort. Dies bedeutet, daß seine Analysen treffsicher sind. Entfernt er sich von der Anschauung, kommt er zuweilen ins Tasten. Sobald jedoch die Formanalyse auf unmittelbarer Anschauung beruht, fügt man sich fast immer gern der Führung von Worten, die aus dem Erlebnis gestaltet sind. Seit Wölfflin haben wenige Forscher so anschaulich gesprochen. Wie wird etwa mit knappen Worten das Wesen der frühromanischen Malerei festgelegt: „Das weich und tief Durchformte des zehnten Jahrhunderts wird scharf und flächenhaft, das Matte, breit und bequem Entfaltete schmal und knapp gestrafft, die dunkel durchschatteten, vibrierend bewegten Farben hell durchklärt, eindeutig, tiefenlos, kräftig, klingend, in unglaublich verfeinert geschliffener Buntheit."

Aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts veröffentlicht Beenken die Arbeiten Bernwards in Hildesheim, die Augsburger Domtür, die Maria des Essener Schatzes, also durchgängig Metallarbeiten. Dies ist natürlich nur eine bescheidene Auswahl; das Buch von Margret Burg und Brauns Meisterwerke der Goldschmiedekunst bringen in den Abbildungen eine beträchtliche Zahl weiterer Stücke der Metallplastik des beginnenden elften Jahrhunderts, von denen man zur genaueren Kennzeichnung des Stiles dieser Epoche Werke wie die Basler Altartafel Heinrichs II., oder die Evangelistenplatte aus dem Aachener Ambon Heinrichs II. als sicher datierbare Einleitungsstücke im Werke Beenkens ungern vermißt; von datierbaren Elfenbeintafeln zu schweigen. Zur vollen Anschauung stilistischer Entwicklung gelangen wir eben erst, wenn wir die Beschränkung auf bestimmte Materialgruppen aufgeben.

Die Steinplastik setzt erst nach 1050 ein, dann gleichzeitig an mehreren Orten. Zu den am sichersten datierten frühen Stücken gehören die Denkmäler in Regensburg, Brauweiler, Münster i. W., Werden, sämtlich um 1060 entstanden, etwa gleichzeitig mit den hölzernen Türflügeln von S. Marien im Kapitol, über die wir nunmehr, als Gabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, die schöne Veröffentlichung von Goldschmidt besitzen; ihnen folgen die Erzkruzifixe von Werden und Minden und das eherne Grabmal Rudolfs von Schwaben (gest. 1080) in Merseburg, dem sich das Wittekinddenkmal in Enger anreiht. Vergleicht man die Werke der zweiten Jahrhunderthälfte mit den älteren, so wird ein folgerichtiges Fortschreiten deutlich. Die Reliefs füllen den Raum stärker; die freie Anordnung macht einer Ausrichtung im Sinne der Koordinaten Platz; die ältere Spannung läßt nach. In den Einzelheiten tritt die plastische Belebung zurück; die Figuren werden flächiger, im Umriß zwar geschlossener, in der plastischen Masse minder gegliedert, zugleich aber in aller Dynamik entfestigter, im geistigen Ausdruck leerer. Hier also beginnt ein neuer Stil, der die letzten Nachwirkungen karolingischer Art überwunden hat. An seine Stelle tritt später, am Ende des zwölften Jahrhunderts, eine Rückkehr zur antiken Belebung.

Um 1100 entstehen für die Stilkritik die größten Schwierigkeiten. Die Maria des Heiligen Grabes in Gernrode etwa entspricht durchaus den gegen 1130 anzusetzenden Äbtissinnengrabsteinen in Quedlinburg (Beenken, Nr. 31, 35, 36); der zugehörige Christus aber ist so organisch-weich, daß man versucht ist, Hamann recht zu geben, der in seinem Aufsatz „Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands" in dem soeben erschienenen ersten Bande des Marburger Jahrbuches die Gernroder Figuren in die engste Verbindung mit den Hildesheimer Türen bringt. Bisher, vor Beenken, war es üblich, die Gernroder Figuren an die Schöpfungen der Renaissance des ausgehenden zwölften Jahrhunderts, an die Stuckfiguren der Schranken in Halberstadt und Hildesheim anzuschließen; und tatsächlich ist der Unterschied zwischen der Plastik um 1000 und jener um 1200 nicht allzu groß. Die gleiche Schwierigkeit der Datierung entsteht noch öfters, zum Beispiel vor den Basler Aposteln und Vincentiusplatten, die Beenken etwas gewaltsam fast gleichzeitig mit der Plastik der Basler Galluspforte gegen 1185 datiert. Auch sie scheinen in eine frühere Zeit zu gehören. Auf jeden Fall wirkt in den Vincentiusbildern karolingische Art stark nach.

Die Schwierigkeit, die Bildwerke in einen festen Zusammenhang einzuordnen, ist darum so groß, weil einerseits zuverlässige Entstehungsdaten sehr selten sind, andererseits mit der Möglichkeit von Nachahmungen älterer Vorbilder gerechnet werden muß, wie sie Beenken zum Beispiel für das Grabmal Friedrichs von Wettin (gest. 1152) in Magdeburg wahrscheinlich macht. Gerade für die Merkmale der Nachahmungen aber ist unser Blick noch nicht genügend geschärft; es muß mit der Möglichkeit des gleichzeitigen Kopierens verschiedener Vorbilder gerechnet werden; die römische Spätantike, Byzanz, Italien und Frankreich wirken durch Werke teils der Großplastik, teils der Elfenbein- und Goldschmiedekunst auf das deutsche Schaffen ein.

So bedeutet Beenkens Buch keineswegs einen Abschluß der Forschungen; aber es hat das nicht geringe Verdienst, endlich ein Fundament gelegt zu haben.

Baum.

Ernst Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Teil I: Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des elften bis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. (Handbücher der Kunstgeschichte. Bd. II.) Leipzig 1925.

Ein Buch über gotische Architektur wie das vorliegende Werk von Gall fehlte in der neueren deutschen kunstge-

schichtlichen Literatur bisher. Es ist Handbuch, insofern es in klarer Art den Zugang zu den Denkmälern und zur Literatur erschließt und über den Stand der Forschung unterrichtet, und es ist zugleich Forschung, insofern es von eigener Arbeit an den Monumenten ausgeht und die architekturgeschichtlichen Fragen von bestimmten, den Autor besonders beschäftigenden Gesichtspunkten behandelt. Der vorliegende erste Band gibt einen Einblick in die kirchliche Baukunst Nordfrankreichs im elften und zwölften Jahrhundert und bringt im Abbildungsteil die wichtigsten Bauten in gut gewählten Aufnahmen auf 118 Tafeln, dazu bei jeder Tafel in knapper Erläuterung die baugeschichtlichen Tatsachen. In einem weiteren Abschnitt des Abbildungsteils finden sich die meisten Bauten auch in Grundrissen und Schnitten dargestellt der Art, daß in Umzeichnungen nach vorhandenen Aufnahmen jeweils die entscheidende baugeschichtliche Periode möglichst klar hervortritt. Das alles ist mit großer Sorgfalt und Zuverlässigkeit gegeben, so daß in diesem Abbildungsteil geradezu ein Nachschlagewerk über die wichtigsten nordfranzösischen Kirchen der behandelten Zeit entstanden ist. So wird sicherlich dieser Band besonders von den Studierenden der Kunstgeschichte dankbar begrüßt werden, zumal auch die Literaturhinweise reichlich bemessen und kritisch gesichtet sind. Es würde sich aber meines Erachtens empfehlen, die Hinweise auf die Spezialliteratur der abgebildeten Kirchen in die den Tafeln gegenüberstehenden Texte einzubeziehen und dadurch die geschichtliche Darstellung selbst zu entlasten.

Dieser Darstellung selbst sind zwei kurz und vorzüglich orientierende Abschnitte über Literatur und Forschung, Quellen und Denkmale vorausgeschickt, während im Anhang der Bericht des Abtes Suger über St. Denis übersetzt und kommentiert ist. In den die Monumente behandelnden Kapiteln findet sich eine Fülle treffender Beobachtungen und Analysen der baugeschichtlichen Erscheinungen. Doch will ich hier auf Einzelheiten nicht eingehen, sondern nur das berühren, was die Gesamtdarstellung betrifft.

Bei der Auswahl und stilgeschichtlichen Bewertung der nordfranzösischen Bauten fällt vor allem eins auf. Die Periode von 1050—1190 wird im großen und ganzen als eine einheitliche in sich geschlossene Entwicklung aufgefaßt. Sie gehört nach Gall indessen nicht unter den Begriff „Gotik" — auch die übliche Trennung des behandelten Zeitabschnittes nach „romanisch" und „frühgotisch" ist fallen gelassen —, sondern es handelt sich, wie ja auch der Untertitel des Buches besagt, nur um die Vorstufen zur Gotik. Das ist unter einem bestimmten Gesichtswinkel durchaus konsequent gedacht. Nur tritt der entscheidende Gesichtspunkt nicht mit genügender Klarheit hervor. Man würde bei der von Gall beabsichtigten Periodisierung — Periodisierungsdiskussionen sind stets Fragen der Stilerkenntnis — erwarten, daß die Anordnung und Interpretation des Materials durch eine bestimmte Darlegung dessen, was wir unter Gotik zu verstehen haben, begründet wird. Allein das geschieht nicht, und so bleibt der Leser zunächst ganz im Ungewissen, wie er die in Frage kommende Zeit in ihrem Verhältnis zur Gotik und Romanik aufzufassen hat. Nichts schwieriger freilich, als in diesem Zusammenhang zu erklären, was Romanik und was Gotik ist. Aber diese Schwierigkeit ist symptomatisch für die heutige Forschung. Wie gut hatten es frühere Zeiten in der Stilbestimmung gotischer Architektur. Bei Dehio ist noch klipp und klar zu lesen: „Diese drei sind also die Erzeuger der gotischen Konstruktion: die Kreuzrippen, der Spitzbogen, das Strebewerk. Die Reihenfolge, in der wir sie nennen, bedeutet zugleich ihre Rangordnung. Die Kreuzrippen sind das absolut Wesentliche." Unsere Zeit ist nicht mehr geneigt, sich mit technischen Merkmalen als Wesensmerkmalen der Gotik zufrieden zu geben. Auch Gall treibt Architekturgeschichte nicht als Geschichte technischer Konstruktionen, sondern als Geschichte einer Kunst und als Geschichte anschaulicher Gegebenheiten. Daher das Bestreben, die Begriffe der älteren Forschung einer Revision zu unterziehen und als Stilbezeichnungen lieber die neutralen Jahrhundertangaben zu wählen.

Von stilgeschichtlichen Erwägungen aus ließe sich die von Gall behandelte Periode 1050—1190 als nordfranzösische Sonderromanik bezeichnen. Auf welche Elemente in dieser Sonderromanik es Gall ankommt, wird in den einzelnen Kapiteln deutlicher, doch immer so, daß der Begriff der „Gotik" im wesentlichen negativ entwickelt wird. Zunächst die Wandgliederung. „Wir finden diejenigen Eigentümlichkeiten, die für die Wandgliederung des gotischen Innenraumes charakteristisch sind, in den großen holzgedeckten Bauten der Normandie aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts vorgebildet" (S. 23). Aber die Wandgliederung macht noch keine Gotik. „Es fehlt die klare Verbindung der Stützenreihen in der Breitendimension, wie sie erst später im Gewölbe gewonnen würde . . ." (S. 27). Aber selbst wenn die Rippengewölbe vorhanden sind und sich mit dem Gliederbau verbinden, ist noch keine Gotik da, denn „für die gotische Raumgestaltung und ihr Verhältnis zur Wölbung ist entscheidend, daß alle diejenigen Vorkehrungen, die notwendig sind, um die Steinwölbung statisch zu ermöglichen, nicht im Binnenraum, sondern als Widerlager außerhalb desselben angeordnet wurden" (S. 37). Man sieht, hier greift Gall doch auf technische Merkmale als auf sichere greifbare Größen zurück. Wir werden sozusagen immer weiter zurückgedrängt, bis an die Schwelle des dreizehnten Jahrhunderts, ehe wir von Gotik sprechen dürfen, Gotik „als Ergebnis einer vollkommen anders gearteten Raumkomposition", wie wir dann in einem Ausblicke am Schlusse der Darstellung erfahren.

Die ganze von Gall behandelte Periode erhält aber auch eine positive Deutung nach der formengeschichtlichen Seite hin. Die gesamte Entwicklung wird von ihm letzten Endes als eine Entwicklung „aus einem kubisch gebundenen Massenstil in einen malerisch bewegten Raumstil" vorgeführt, und in ganz folgerichtiger Weise werden eine Reihe von Erscheinungen genannt, die eine solche Interpretation erlauben. Ob diese Merkmale wirklich stichhaltig und entscheidend sind, möchte ich noch dahingestellt sein lassen. Für eine fruchtbare Erörterung dieser Fragen wird man doch erst den zweiten Band, der die „Hochgotik" behandeln soll, abwarten müssen.

H. Jantzen.

Otto Fischer, Schwäbische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Mit 219 Abbildungen. Stuttgart, Berlin, Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt 1925.

Das Buch Fischers setzt es sich zur Aufgabe, das Material der schwäbischen Kunstausstellung des letzten Sommers für eine zusammenfassende stammesgeschichtliche Darstellung zu verwerten. Inwieweit dies gelungen sei, ja inwieweit es überhaupt möglich sei, ist die Frage, die nicht ohne weiteres zu bejahen ist.

Die Ausstellung, die durch eine andere des schwäbischen Künstlerbundes, die sich mit der neuesten Zeit befaßte, glücklich ergänzt wurde, war unter allen Umständen sehr dankenswert. Man hat es versucht, das bildnerische Schaffen eines hochbegabten deutschen Stammes in der letzten Periode unserer Kultur darzulegen. Und man sollte ähnliche Versuche auch in anderen Stämmen ermuntern, obwohl sich vermutlich überall das gleiche ergeben würde, daß nämlich der Stammescharakter sich mehr oder minder deutlich nur bis etwa um die Jahrhundertmitte ausspricht, während er sich, jemehr wir uns der Gegenwart nähern, umsomehr verwischt. Die Gründe dafür liegen auf der Hand — das heißt in unserem Akademiebetrieb und in der zunehmenden unvermeidlichen Internationalisierung, Europäisierung unserer Kunst. Wenn die Lehrer der Kunst irgendwoher aus Deutschland oder von auswärts berufen werden und wenn die Schüler ihre Ausbildung auf irgendwelchen Akademien oder im Ausland suchen, dann wird es freilich schwer, den Sondercharakter eines bestimmten Stammes in den Leistungen seiner Kulturzentren aufrechtzuerhalten. Die Aufgabe der Stuttgarter Ausstellung und des Fischerschen Buches war es keineswegs, zu zeigen, was alles im Schwabenlande oder von geborenen Schwaben im Laufe des letzten Jahrhunderts gemalt und gebildhauert worden sei, es sollte vielmehr das eigentümlich Schwäbische dieser Produktion deutlich werden. Allein, was ist dies Gemeinsame, Schwäbische bei Meistern wie Hetsch, Schick, Pflug, Leutze, Gegenbauer, Schönleber, Braith, Zügel, Pleuer, Haug und Reiniger? — Die vage Antwort, die der Verfasser am Schlusse seines Textes zu geben versucht, kann uns nicht befriedigen, wenn ich auch gern gestehe, daß eine bessere Antwort nicht zu erwarten war.

Stämmische Eigenart spricht sich um so deutlicher aus, je mehr ihre Träger im heimischen Kreise verharren, dies aber traf im neunzehnten Jahrhundert am ehesten in den ersten Jahrzehnten zu, als nach den Freiheitskriegen das Nationalbewußtsein der Deutschen erstarkt war und als die allgemeine Verarmung ein übriges tat, um die lernende Jugend an ihre Scholle zu fesseln. Einen Bildnismaler wie Dörr, Sittenschilderer wie den famosen Johann Baptist Pflug oder Theodor Schüz möchte man freilich für echt schwäbisch halten. Zu ihnen gesellen sich einige verwandte kleinere Geister. Aber der Bedeutendste der ganzen Reihe, Schick, steht jenseits dieser Gruppe, wurzelt im achtzehnten Jahrhundert und ist international, jedenfalls kaum „schwäbisch" zu nennen. Die neueren aber von Gegenbauer oder Schönleber an, sind es ebensowenig. An die Stelle des Stammescharakters tritt jetzt allenfalls der Charakter einer lokal-akademischen Manier. Wir kennen zum Beispiel gewisse Eigentümlichkeiten der modernen Münchner Malerei, zu der auch der Schwabe Zügel gehört. Aber sind sie wirklich Ausdruck des bayrischen Stammes? Oder ist die gedämpfte Tonigkeit der Stuttgarter Malerei bei Pleuer, Reiniger, Haug und früher auch bei Kalckreuth, eigentümlich schwäbisch?

Das Buch Fischers hat den Vorzug, viel Material zu zeigen — zu viel darf man sagen, denn auf das Unbeträchtliche kommt es eben nicht an. Weniger Gemälde und dafür auch ausgewählte Proben der Plastik wäre nahrhafter gewesen. Im Text vermißt man die Hervorhebung leitender Gesichtspunkte. — Die Benutzung des Buches wird dadurch erschwert, daß ein Register fehlt und im Text der Hinweis auf die Tafeln.

Gustav Pauli.

Simon Meller, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Mit 145 Abbildungen. Leipzig, Inselverlag, 1925.

Mehr noch als alle bisher erschienenen Bände der schönen Bücherreihe des Inselverlages über „Deutsche Meister" füllt das Vischerbuch eine Lücke aus, die seit Jahrzehnten von den Freunden deutscher Kunst empfunden wurde. Und wenn man auch urteilen muß, daß mit dieser ersten zusammenfassenden Darstellung seit Bergaus, Lübkes und Dauns Versuchen die Schuld der deutschen Kunstgeschichtsschreibung an die großen Nürnberger Erzplastiker noch keineswegs abgetragen ist, so wird dadurch das Verdienst des Verfassers durchaus nicht verkleinert. Meller gibt in einer wohltuend klaren und schlichten Sprache von der Tätigkeit und der Bedeutung der Vischerhütte ein Bild, das weit mehr ist als eine bloße Zusammenfassung der Sepzialforschung; er tritt mit selbständigem Urteil, mit neuen Gesichtspunkten und auch mit neuem Material neben Bode, Weizsäcker, Braun, Dettloff, Seeger, Stierling und die andern, deren Arbeiten wir bisher mannigfache Einzelkenntnisse und eine fortschreitende Klärung des Vischer-Problems verdankten. Der Hauptakzent seines Buches liegt auf der schönen, mit Wärme und eindringendem kritischen Verständnis geschriebenen Würdigung Peter Vischers des Älteren. Daneben bringt er eine scharf abgegrenzte und in der Hauptsache durchaus überzeugende Zusammenfassung des Anteils der beiden genialen Söhne, des früh verstorbenen Hermann und Peters des Jüngeren, der ebenfalls seinem Vater im Tode noch vorausging. Beim Werk der Söhne verfährt er summarischer; ganz besonders bei Hans, der nach dem Tod des Alten 1529 Besitzer der Hütte wurde, und bei den künstlerisch nicht sicher faßbaren Gestalten des Paul und Georg Vischer. Zwar gilt auch hier, wie bei den berühmteren Gliedern der Familie, daß Mellers Zuschreibungen eine sehr beachtenswerte Diskussionsbasis für die Forschung darstellen. Aber man merkt dem Verfasser an, daß sein Interesse für diesen Stoff nicht das gleiche ist wie vorher: er gibt nur noch ein Gerüst, kein ausgeführtes Bauwerk, er ordnet und zählt auf, ohne den Leser zu lebendiger Anschauung zu führen.

Nun ist gewiß dies Verfahren insofern nicht unberechtigt, als den Werken der drei älteren Meister eine unvergleichlich größere Bedeutung im Zusammenhang der deutschen Kunst zukommt. Sie sind es, von denen jeder einen selbständigen und unersetzlichen Beitrag zur Vorbereitung und zur Vollendung des Renaissancestils in der Plastik gegeben hat. Aber im Grunde überschritt schon hier der Stoff die Grenzen eines Buches, das sich in abgeklärter Darstellung an den weiteren Kreis der künstlerisch Interessierten

wendet. Nicht so sehr, weil sein Umfang zu groß ist, sondern weil die Probleme selbst noch zu verwickelt sind, weil viele Zuschreibungen einer eingehenden Erwägung bedürfen, zu der hier kein Raum war.

So bleiben, um nur eines herauszugreifen, auch in Mellers Darstellung des älteren Peter Vischer Fragen, die sich dem aufmerksamen Leser immer wieder aufdrängen. Ist er wirklich der große schöpferische Künstler gewesen, den der Verfasser zeichnet, woher dann die auffallenden Ungleichheiten in seinem Werk? Sieht es dem Erfinder der Apostel am Magdeburger Grabmal ähnlich, daß er selbst schon 1490 die geniale Figur des Münchener „Astbrechers" entworfen, nicht bloß gegossen hat? Wie kommt es, daß er, nachdem die Führung im großen Werk des Sebaldus-Grabes an seine „modernen" Söhne übergegangen war, sich vollständig von der künstlerischen Arbeit (nicht von der geschäftlichen Leitung der Hütte) zurückgezogen hat, und zwar in dem Augenblick, wo er, auf der Höhe seines Könnens, die zwei Innsbrucker Königsstatuen zum Grabmal Maximilians vollendet hatte? Er war damals etwa 54 Jahre alt, und hat noch fünfzehn Jahre gelebt! Meller ist sich des Rätsels, das darin liegt, wohl bewußt. Es ist nach seiner Meinung unlösbar. Da die Urkunden uns im Stich lassen und wir ganz auf die stilistischen Kriterien angewiesen sind, die uns die Werke an die Hand geben, so ist hier noch Raum für viele Konstruktionen, die neben die Mellersche treten können und treten werden. Wenn des älteren Peter Vischer Bedeutung mehr auf technischem Gebiet läge, als auf dem der künstlerischen Erfindung, wenn die großartige Apostelreihe des Sebaldusgrabes, die Meller sehr feinsinnig behandelt hat, doch den Söhnen gehörte, wenn er bei anderen Güssen Entwürfe befreundeter Künstler verarbeitet hätte, so wäre manches in seiner Entwicklung verständlicher.

Doch wird sich durch solche Zweifel kein Leser die Freude an Mellers schönem, äußerlich und innerlich reichem Buch trüben lassen. Den Wunsch, daß es nicht einen Abschluß, sondern einen neuen Anfang der Vischerforschung bedeute, hegt er selbst gewiß. Verdankt man seinem Blick doch nicht bloß literarische Zuschreibungen, sondern weit mehr: zwei der schönsten Bronzegruppen hat er neu aufgefunden und bestimmt. Die eine, die im Buch noch nicht erscheint, ist soeben ins Münchener Nationalmuseum gelangt.

Besonders dankbar wird man den ausgezeichneten Bilderschmuck des Werkes genießen, der mit Sorgfalt ausgewählt, im Format und in der Schärfe der Wiedergabe fast immer den Originalen die verdiente Ehre antut. Die vor einigen Jahren von Réau bekannt gemachten Reste des herrlichen Fuggergitters erscheinen in sehr glücklicher Wiedergabe. Meller bringt sie in einleuchtender Weise mit den im Louvre erhaltenen italienischen Studienzeichnungen Hermann Vischers zusammen; es ist ein eigenartiges Verhängnis, daß die erhaltenen Reste dieses Hauptwerkes unserer Renaissancekunst ebenfalls nach Frankreich verschlagen worden sind, nachdem der Nürnberger Magistrat 1806 das ganze von den Fuggern abgelehnte, von Hans Vischer zum Ratsgitter adaptierte Gußwerk als Bruchmessing verkauft hatte: man muß jetzt die wiederentdeckten Schmuckteile in dem fernen Schloß Montrottier (bei Aix-les-Bains) suchen.

Von dem Reichtum des Sebaldusgrabes, ganz besonders von seiner italienisierenden Kleinplastik gibt das Buch treffliche Beispiele, ohne ihn zu erschöpfen. Nicht bloß bei den Grabtafeln, auch beim Sebaldusgrab, dem ja auch Alexander Mayer (1911) und Adolf Feulner (1924) Bildpublikationen gewidmet haben, empfindet man, daß dem Werk der Vischerhütte noch immer die verdiente Gesamtdarstellung im Bilde fehlt, ein Unternehmen, das wohl am besten von einer großen Organisation, wie dem deutschen Verein für Kunstwissenschaft, getragen würde. Mellers Arbeit, die der Insel-Verlag mit so sicherem Geschmack ausgestattet hat, wird gewiß die Freude an diesen Schätzen unserer nationalen Kunst neu beleben und so als Schrittmacher wirken für die Gesamtausgabe, die die Kunstwissenschaft den Klassikern des deutschen Bronzegusses noch schuldig ist.

Theodor Demmler.

Wilhelm Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. 2. Aufl. Curt Kabitzsch. Leipzig 1924.

Die ausgezeichnete Arbeit Wilhelm Pinders, die seit Jahren vergriffen gewesen ist, erschien in zweiter Auflage, trotz des Abstandes von dreizehn Jahren nur wenig verändert — der Verfasser gibt die Stellen, an denen kleine Ergänzungen oder Korrekturen notwendig wurden, im Vorwort selbst an —, im ganzen haben die Ergebnisse der Kritik durchaus standgehalten. Über die Bedeutung, die das Buch als methodisch gründliche Untersuchung einer Lokalschule besitzt, weit hinausreichend, ist Pinders Werk wichtig als die erste eingehende Darstellung des Entwicklungsablaufs vom Ende des 13. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts, die an dem Beispiel der Würzburger Plastik deutlich gemacht wird. Das 14. Jahrhundert war bislang von der Forschung, die sich auf der einen Seite mit der großen Kathedralskulptur des 13. auf der anderen mit den Künstlerpersönlichkeiten der Schnitzaltäre des 15. Jahrhunderts beschäftigt hatte, stiefmütterlich behandelt, als eine Zeit des Niederganges der plastischen Kunst betrachtet worden. Pinder sucht die positive Leistung der Epoche, rückt ihre Bedeutung im Rahmen der Stilentwicklung in das Licht. Sein Buch ist das Musterbeispiel einer lokalgeschichtlichen Untersuchung, die bei gewissenhaft engster Einstellung auf einen örtlich umschriebenen Denkmälerkreis doch niemals den Blick für die großen Zusammenhänge des gleichzeitig gesamteuropäischen Geschehens verliert. In diesem starken Lichte werden die Hauptlinien der lokalen Entwicklung erst deutlich erkennbar, und anderseits wird am Einzelfall beispielhaft das stilgeschichtliche Phänomen der Epoche überhaupt deutlich. Neben den vielen und zum Teil leider recht oberflächlichen Allgemeindarstellungen einzelner Kapitel aus der Geschichte deutscher Plastik, die seither erschienen sind, hat Pinders grundlegende Arbeit ihre Bedeutung nicht verloren, und wer sich um das Verständnis der Formbildung des 14. Jahrhunderts bemüht, dessen spezifische Leistung immer klarer erkennbar wird, muß die Neuauflage der Würzburger Plastik dankbar begrüßen Glaser.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JANUAR, AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

GUSTAVE COURBET, BADENDE

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

Kunst und Künstler

BESUCH BEI MUNCH

VON

CURT GLASER

Es geht von Munch die Sage, er nenne mindestens ein halbes Dutzend Häuser in Norwegen sein eigen. Munch pflegt, wenn die Rede darauf kommt, sehr eifrig zu widersprechen, ihm gehöre weder das Haus in Kragerö noch das Haus in Moß, die er vor Jahren zur Miete bewohnte. Aber man versteht, wie die Legende sich bildete, da Munch jede Umgebung, in der er lebt, so sehr nach seinem Willen umformt, daß man glauben muß, sie gehöre ihm zu eigen.

Dieses Wort darf nicht so verstanden werden, als habe Munch ganz besonders ausgeprägte Bedürfnisse und stelle ganz bestimmte Forderungen an seine Behausung. Munch ist im Gegenteil an sich der bedürfnisloseste Mensch, und er hat im Grunde nur eine einzige Forderung: in seiner Arbeit ungestört zu sein. Weil er keinen fremden Menschen in seiner nächsten Umgebung verträgt, hatte er nach und nach alle Bewohner eines alleinstehenden Hauses in Moß ausgemietet, und aus demselben Grunde kaufte er, als er nach Oslo übersiedelte, eine Villa, die mitten in einem sehr großen Garten steht, eine der schönsten Besitzungen in einem Außenviertel der Stadt, hochgelegen, mit weiter Aussicht über den Fjord.

Die Einsamkeit, die er braucht, ist der größte Luxus, den Munch sich gestattet, aber sie bedeutet ihm zugleich ein mönchisches Dasein, denn er entsagt um der Ruhe seiner Arbeit willen allem, was andere Menschen brauchen, um in Stunden der Muße Entspannung zu finden. Er lebt für nichts als für seine Arbeit, und er umgibt sich

Anmerkung der Redaktion: Während dieses geschrieben wird, bereitet das Kronprinzenpalais eine umfassende Ausstellung von Bildern Munchs vor. Dieser Veranstaltung soll das, was Curt Glaser geschrieben hat, als Einführung dienen.

EDVARD MUNCH, ALMA MATER. WANDBILD IN DER UNIVERSITÄT ZU OSLO. II. FASSUNG

bewußt mit einem Schutzwall, um sich gegen alle Anfechtungen der Außenwelt zu sichern.

Es entspricht dieser Form des Daseins, daß Munchs Zimmer Mönchszellen gleichen, daß sie nicht mehr an beweglichen Gegenständen enthalten, als für die einfachste Notdurft des Lebens erforderlich ist. In Moß gab es ganze Reihen leerer Räume und kaum einen überflüssigen Stuhl für einen Besucher. Das kleinere Haus in Sköien bei Oslo ist ein wenig reicher möbliert. Es gibt ein paar Stücke aus der väterlichen Erbschaft, mit denen Jugenderinnerungen Munch verbinden, die er aber trotzdem mit einem Gefühl der Fremdheit betrachtet, da sie einen Anschein von bürgerlichem Luxus in seine Umgebung tragen, der seinem innersten Wesen widerspricht.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß Munch bestrebt sei, den Räumen, die er bewohnt, mit Bewußtsein einen betont proletarischen oder asketischen Anstrich zu geben. Es ist nur so, daß für Munch diese Umgebung im Grunde gar nicht vorhanden ist, daß er sie nicht sieht, und daß ein Gegenstand, der eine ausgesprochene Form und einen bestimmten Charakter hat, eben aus diesem Grunde eine stetige Störung für ihn bedeutet. Es gibt Künstler, die das Bestreben haben, sich mit allen schönen Dingen der Welt zu umgeben, die aus fremder Kunstform Anregung für ihr eigenes Schaffen ziehen. Munch geht, wenn er auf Reisen ist, eifrig in Museen, er spricht den Namen Rembrandts mit Ehrfurcht aus, aber da, wo er arbeitet, will er allein sein, ungestört von den Menschen ebenso wie von den Dingen.

Was das praktisch bedeutet, soll hier nicht im einzelnen erläutert werden. Man mag es sich ausmalen, wie es in einem Hause zugeht, dessen Be-

EDVARD MUNCH, ALMA MATER. I. FASSUNG

wohner den äußerlichen Dingen des Lebens so wenig Wert beimißt, der schon seit Jahren nicht einmal mehr eine ständige Bedienung in seiner Nähe duldet. Seine bescheidene Mahlzeit pflegt Munch selbst auf einem kleinen elektrischen Herde zuzubereiten. Wärme gibt im Wohnzimmer ein elektrischer Heizkörper, oder es werden ein paar Holzscheite in den Kachelofen geschoben. Die Bilder der Ahnen, die oben an der Wand hängen, mögen verwundert und wenig verständnisvoll auf das seltsame Treiben in der Behausung dieses letzten Nachkommen einer alten Familie blicken, die dem Lande einstmals einen großen Gelehrten geschenkt hat. Aber der Mann, der, heute selbst schon grauhaarig, sie so hoch in Ehren hält, gab ihrem Namen Berühmtheit weit über die Grenzen ihres kleinen Heimatlandes hinaus.

Nennt man in Munchs Hause einen Raum Wohnzimmer, andere Eßzimmer oder Schlafzimmer, so sind alle in Wahrheit Arbeitsräume, und wenn Bilder aufgehängt sind oder herumstehen, wenn Zeichnungen und Aquarelle mit Reißnägeln an Wänden und Türen angeheftet sind, so ist es, weil Munchs Geist ständig mit seinen bildnerischen Schöpfungen beschäftigt ist. Munch sagte mir einmal: „Sehen Sie, es gibt Maler, die fremde Bilder sammeln, ich kenne einen, der eine ganze Galerie französischer Impressionisten hat. Er braucht sie für seine Arbeit. Ich kann das sehr gut verstehen. Ich brauche ebenso meine eigenen Bilder. Ich muß sie um mich haben, wenn ich weiterarbeiten will."

Das ist einer der Gründe, warum Munch sich so schwer entschließt, seine Bilder zu verkaufen. Es gibt eine Anekdote aus seiner Jugend, die man auch nur versteht, wenn man Munch recht kennt. Er antwortete, als ein Freund ihn fragte, warum er so wenig verkaufe: „Meine Preise sind zu hoch." Denn diese hohen Preise waren nichts anderes als eine Art der Abwehr, und Munch fürchtete zuweilen nichts so sehr, als daß jemand sie wirklich bezahlen könnte. So ging ihm einmal ein Bild, das er nicht hergeben wollte, beinahe verloren, weil der Liebhaber, der danach fragte, eine Riesenforderung annahm. Aber Munch war seelenvergnügt, und es fiel ihm ein Stein vom Herzen, als der Verkauf dann doch nicht zustande kam.

EDVARD MUNCH, DER PFLÜGER

Neuerdings hatte ich selbst den Auftrag, für ein Museum, das sich um das Bild bewarb, mit Munch zu verhandeln. Ich deutete ihm an, daß wohl ein großer Preis bezahlt werden würde. Aber Munch blieb fest: „Nein, das ist keine Preisfrage.“

So besitzt Munch noch heute eine große Zahl von Gemälden aus allen Zeiten seines Schaffens. Er hat in seinen Garten zwei Häuser hineinbauen lassen, die angefüllt sind mit Gemälden. Das eine ist ein großer Holzschuppen, der zugleich als Atelier dienen kann. Da hängen Bilder bis hoch oben unter das Dach, und andere stehen in Stapeln an den Wänden oder liegen am Boden. Es ist im Winter eiskalt in diesem Raume. Munch warnt selbst, man solle nicht lange bleiben, wenn man sich nicht auf den Tod erkälten wolle. Aber man findet so vieles zu sehen, alte Bekannte und neue Versuche der letzten Jahre. Da sieht man Teile des alten Lebensfrieses wieder, der vor fünfundzwanzig Jahren in der Berliner Sezession hing, da ist der andere Fries, der vor zwanzig Jahren für das Haus Linde in Lübeck gemalt wurde, noch fast vollständig beisammen, da ist das Porträt des dicken Konsul Sandberg, das im Kölner Sonderbund und vor vierzehn Jahren in der großen Ausstellung bei Gurlitt hing. Es hat inzwischen ein paar Löcher bekommen. Eben als wir es sahen, fällt eine große Latte schräg an eine Wand, glücklicherweise zwischen die Bilder, ohne sie zu treffen. Aber Munch meint, ein paar Löcher schadeten nichts, durch den berühmten „Frühling“, der im Museum in Oslo hängt, sei einmal ein Stuhl gekommen, und das Porträt der Schwester sei vor Jahren, als es zum Ankauf ins Museum gefahren wurde, auch durchlöchert worden. „Ein echtes Bild muß ein Loch haben. Wenn es nur sonst etwas taugt, dann macht das nicht viel.“

Munchs Bilder müssen etwas aushalten können. Er liebt sie. Aber er geht darum nicht gerade sanft mit ihnen um. Er liebt sie, so wie er seine Tiere liebt, die auch ein gutes Leben haben, aber nicht gerade durch Zärtlichkeit verwöhnt werden. In seinem Landhause in Hvitsten hatte Munch einen alten Haushälter, den er einmal mit einer Ente im Arm gemalt hat. Das Bild hängt heute im Städelschen Institut in Frankfurt. Munch sagte: „Er geht mit den Tieren um wie der liebe Gott mit den Menschen. Er sorgt für sie, er füttert sie, er hat sie alle gern, aber wenn es notwendig ist, schlachtet er sie auch. Das gehört mit zur Liebe.“ So liebt Munch seine Bilder. Er sorgt für sie, er arbeitet immer wieder an ihnen. Er überläßt sie nicht gern fremden Händen. Aber wenn eins zugrunde geht, dann ist das eben sein Schicksal, und es kommt auch vor, daß Munch ein Bild mit eigenen Händen wieder zerstört, er spricht davon, daß es nächstens ein großes Autodafé geben wird, in dem viele Bilder, die ihn nicht mehr befriedigen, den Feuertod finden sollen.

Aber mehr als vom Feuer haben die Bilder von der Kälte zu leiden. Munch hat in seinem Garten zwei große Freilichtateliers erbaut. Es sind vier Wände aus Holz ohne Dach, oder nur mit einem kurzen Schutzdach, das den unmittelbaren Regen abhält*. In diesen nach oben offenen Freilichtateliers hat Munch die Entwürfe für die großen Wandbilder der Universitätsaula in Oslo gemalt, hier arbeitet er weiter an einer Reihe von Bildideen, die im Zusammenhang mit dieser Aufgabe entstanden, aber nicht zur Ausführung gelangt waren. Es sind große Kompositionen mit nackten Menschen, die zum Lichte emporstreben. Ein Motiv, das schon in den neunziger Jahren in einer Lithographie erste Gestalt erhalten hatte, wird hier von neuem abgewandelt. Jahraus und jahrein hängen die Bilder in diesen merkwürdigen Ateliers im Freien, stehen und liegen am Boden, im Sommer bescheint sie die Sonne, im Winter liegt der Schnee fußhoch in dem Innenraum. Man hebt ein Bild auf, das mit dem Gesicht im Schnee liegt. Es ist eine wundervolle Aktstudie, die der Arbeit an den großen Entwürfen diente.

Ich war ein paar Tage in Oslo, und Munch sprach davon, er wolle mir aus den verschiedenen Verließen, in denen sie verwahrt werden, eine Anzahl seiner besten neueren Arbeiten hervorholen. Er sprach von einer Freilichtausstellung. Als ich wieder zu ihm herauskam, erwartete mich eine herrliche Überraschung. Es war ein schneeheller Tag, und an den Außenwänden der Häuser in dem großen Garten standen neben- und übereinander die farbenstarken Gemälde, die gar nicht genug Licht trinken zu können scheinen, die erst hier im Freien, in der vollen, prallen Helligkeit ihren ganzen Zauber entfalteten. Warme Farbigkeit sommerlicher Fülle mitten im kalten Winterschnee! Es war ein unvergeßlicher Eindruck. — Während

* Siehe Kunst und Künstler, Jahrgang XXIII, Seite 314.

EDVARD MUNCH, LANDSCHAFT MIT WEIDEN

wir langsam von einem Bilde zum anderen schritten, begann Schnee zu fallen, und allmählich verschwand die farbige Pracht unter der weißen Decke, die in dicker Schicht an der Oberfläche haftete. Munch stapfte mit einem Strohwisch in der Hand umher, fegte bald das eine, bald das andere Bild ab, damit man es sehen konnte. Ich war etwas besorgt, daß der Schnee den Bildern schaden könnte. Aber Munch meinte: „Nein, nein, das sind sie gewöhnt." Dann wurde eines nach dem anderen wieder in den Häusern verstaut, und diese schönste Munch-Ausstellung, die ich jemals gesehen habe, war zu Ende.

Ich sagte, daß Munch seine Bilder nicht gern hergibt, weil er sie für seine Arbeit braucht. Dies gilt in zweifachem Sinne: er arbeitet mit und an seinen Bildern. Er braucht seine alten Bilder, weil seine Phantasie sich an ihnen neu entzündet, weil die Welt, die er sich selbst erschaffen hat, seine eigentliche Welt ist. Aber er braucht sie auch, weil er das Bedürfnis hat, an alten Bildern weiterzumalen, weil viele Bilder, die anderen fertig erscheinen, ihm noch unvollendet sind, und weil er von einem Bilde nur dann sich zu trennen vermag, wenn es sich vollständig von ihm abgelöst hat.

Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich Munchs Arbeitsweise grundsätzlich von der vieler anderer Maler, die eine Leinwand auf die Staffelei stellen und nach Stunden oder Tagen das fertige Bild beiseite tun. Es gibt Bilder, an denen Munch viele Jahre malt. Ich fragte ihn nach der Entstehungszeit einer Landschaft. Munch überlegte. Dann sagte er: „Das Bild ist, glaube ich, vor fünfzehn Jahren angefangen, es war in Kragerö, aber ich male noch immer daran." Darum braucht Munch seine Bilder für seine Arbeit, weil er immer wieder zu ihnen zurückkehrt. So muß man sich vorstellen, daß er in seinen Häusern umhergeht und für seine Bilder sorgt, indem er immer wieder eines hervornimmt und prüft und findet, es sei wohl hier oder dort noch etwas zu tun. Und

man begreift, wenn man Munchs Arbeitsweise einmal verstanden hat, warum es so wenige Bilder gibt, die er als verkäuflich bezeichnet.

Denn auch wenn ein Bild fertig ist, so bedeutet das nicht, daß die Arbeit an dem Motiv ihr Ende erreicht hat. Munch malt nicht selten ein Bild zweimal zur gleichen Zeit, um verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung zu erproben. Und noch häufiger kommt es vor, daß er ein altes Motiv in späterer Zeit wieder vornimmt. Von dem berühmten „kranken Mädchen" gibt es nicht weniger als vier Exemplare, und jedes unterscheidet sich von dem anderen. Jede Wiederholung entstand aus dem Bedürfnis, der feststehenden Komposition eine reifere malerische Lösung zu geben. Hätte die erste Fassung noch in Munchs Atelier gestanden, so wäre sie selbst vielleicht immer wieder übermalt worden, obgleich sie bereits aus so vielen Schichten bestand, daß es technisch kaum mehr möglich sein mochte, auf ihr weiterzuarbeiten. So wählte er die andere Form der Weiterarbeit, die so häufig Wiederholungen und Varianten früherer Bilder entstehen ließ.

Der „Fries des Lebens", der aus einer Reihe ursprünglich selbständiger Bildmotive im Laufe der neunziger Jahre zusammenwuchs, stand um die Jahrhundertwende in seiner ersten Fassung fertig. Ein Auftrag Dr. Lindes gab die Gelegenheit, die ganze Reihe in einheitlicher Folge neu zusammenzufassen. Es folgte eine nochmalige Umformung für das Kammerspielhaus in Berlin. Und als vor drei Jahren an Munch die Aufforderung erging, den Arbeiterspeiseraum in der Schokoladenfabrik Freia in Oslo mit einer Folge dekorativer Gemälde zu schmücken, da tauchten wieder die alten Motive in der Phantasie empor, nur freier geworden, da dem Sechzigjährigen das Leben nicht mehr unter dem schweren Druck erscheint, mit dem es den Jüngling belastete.

Das Leben einer norwegischen Fischerstadt ist nun das Gesamtmotiv der Bilderreihe, Jugend und Liebe, Mannesalter und Arbeit, Tätigkeit und Ruhe, Gartenarbeit und Ausfahrt der Fischerboote, Tag und abendliche Stille. An die Stelle albschweren Leidens unter dem Zwang der Triebe trat die Freiheit natürlichen Daseins von Menschen in ländlich einfacher Umgebung. Mann erkennt die alten Motive. Aber man empfindet auch den Wandel, den sie erfuhren, den Wandel ihres seelischen Gehaltes wie ihrer malerischen Form, da nun mit breitem Pinsel und in frischen, heiteren Farben großflächig dekorative Bilder gestaltet werden, die nur leider in dem ein wenig nieder gedrückten Raume nicht ihre volle Wirkung zu entfalten vermögen.

Man darf sich freuen, daß Munch hier noch einmal Gelegenheit wurde, seine alte Idee eines friesförmigen Bilderzyklus zu verwirklichen, da der Plan Dr. Lindes nicht geglückt war, und der Fries des Kammerspielhauses längst aufgelöst und in seinen Teilen nicht mehr beisammen ist. Aber man möchte wünschen, daß Munch nochmals die Möglichkeit gegeben werde, seine Kräfte an einer ähnlich bedeutenden Aufgabe zu erproben, wie sie ihm einmal in den Wandbildern der Universitätsaula gestellt worden war. Denn dieser Raum in Oslo ist der großartigste Festsaal, den die Malerei unserer Zeit geschaffen hat. Wer ihn nicht gesehen hat, weiß in Wahrheit nicht, was die Kunst Munchs bedeutet, weiß es auch nicht, wenn er etwa der kleineren Entwürfe sich entsinnt, die kurz vor dem Kriege in der ersten Herbstausstellung der Freien Sezession in Berlin gezeigt wurden.

Wie selbst eine solche, im höchsten Maße vollendete Schöpfung Munch immer wieder nachgeht, das konnte man in diesen Wintermonaten in Oslo erleben. Munch hatte, während die Form des einen großen Wandbildes, der „Geschichte", dessen Motiv vom Strande bei Kragerö stammt, von allem Anfang feststand, sich um die Komposition des Gegenstückes, das „Alma mater" genannt wurde, länger bemüht und im ganzen drei Varianten geschaffen, von denen zwei in dem Riesenformat der Wandfläche ausgeführt wurden. Nach langem Zögern hatte er sich endlich für die letzte Fassung entschieden, die dann ihren Platz in der Aula fand. Das Bild war im Landschaftlichen reicher, im Figürlichen sparsamer und minder streng, und es hatte mit diesen Eigenschaften wohl bei den Auftraggebern mehr Beifall gefunden.

Jetzt hat Munch die andere, ältere Fassung an der Stelle anbringen lassen, um ihre Wirkung zu erproben, weil es ihm keine Ruhe ließ, daß er doch vielleicht damals geirrt haben könne, und es scheint, daß er recht hat. Der Gesamteindruck ist nochmals gewachsen, und die Reihe schließt sich vollkommener zur Einheit, seit die mächtigeren

Figuren der Mutter mit der Schar der Kinder von der Wand herniederblicken.

Als ich am letzten Abend in Oslo mit Munch am Tische im Hotel saß, in einem Saale mit anderen Menschen, bei den Tönen der üblichen Jazz-Kapelle, die zusammen mit Film und Radio heute die Menschheit auf der ganzen Welt nivelliert, stieg das Bild dieser Frau vor meinem inneren Auge auf. Ich sah neben mir den Maler, der dieses Bild und der eine ganze Welt aus seinem tiefsten Inneren hinausgestellt hat, eine Welt von ureigenstem Gepräge und zugleich aus dem Geiste einer bestimmten Landschaft, einer bestimmten Volksgemeinschaft geboren, und ich empfand so überwältigend wie noch niemals zuvor in der leibhaftigen Gegenwart dieses einzigartigen Menschen das unbegreifliche Wunder künstlerischer Schöpferkraft, das so unmittelbar zu erleben höchstes Glück auf dieser Erde bedeutet.

EDVARD MUNCH, FJORDLANDSCHAFT

CHARLES CAMOIN, DAS SPIEL

ERINNERUNGEN AN CÉZANNE

VON

CHARLES CAMOIN

DEUTSCH VON ALBERT DREYFUS

Im November 1901 kam ich als Soldat nach Aix-en-Provence.

Vom ersten Tag meiner Ankunft an beschloß ich, die Bekanntschaft Cézannes zu machen, dessen damals in der rue Laffitte ausgestellten Werke die Heiterkeit der Passanten, aber auch so viele leidenschaftliche Diskussionen im Atelier Gustave Moreaus erregten.

Ich kannte seine Adresse nicht, aber ich war sicher, daß der erste beste sie mir angeben könne. Ich erkundigte mich indessen vergeblich. Da kam ich auf den Gedanken, in der Kathedrale nachzufragen. Der Küster gab mir sogleich die Adresse der Damen Cézanne, der Schwestern des Künstlers, die eifrige Kirchenbesucherinnen waren.

Es war ungefähr acht Uhr abends, als ich vor dem Hause rue Boulegon 25 stand. Wie mich bei dem Meister einführen, den ich als den Größten seiner Epoche schätzte? Ich klingelte einige Male. Endlich öffnete sich ein Fenster im zweiten Stock, und eine Stimme ruft: „Wer da?"

Ich bin so eingeschüchtert, daß ich nichts antworte und warte eine Weile. Ein schwerer Schritt macht sich hinter der Tür bemerkbar, Cézanne, halbbekleidet, öffnet selbst.

Er war schon zu Bett gegangen und meinetwegen aufgestanden!

Ich stammelte einige Worte der Entschuldigung.

Ich sprach ihm von den Bildern, die ich in der rue Laffitte gesehen hatte, und ich wollte wieder fort. Aber er lud mich ein, zu bleiben.

Ich betrete ein kleines bürgerliches Provinz-Speisezimmer.

PAUL CÉZANNE, HERRENBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Cézanne sitzt mir gegenüber. Er spricht sogleich von Malerei; er erklärt mir, wie der auf dem Tisch ruhende Lampenfuß sich vom Hintergrund der Wachsleinwand abhebt, aber ich bin zu erregt, um wirklichen Nutzen von dieser ersten Unterredung zu haben. Aber Cézanne fordert mich zur Wiederholung des Besuchs auf, und das ist das Wichtige.

So begannen unsere Beziehungen, die immer enger und herzlicher wurden.

Eines Tages traf ich ihn beim Dichter Léo Larguier, der wie ich in Aix diente. Cézanne lud uns oft Sonntags zum Mittagessen ein. Die Mahlzeiten verliefen heiter, angeregt; man diskutierte über Kunst und Literatur. Zuweilen rief Cézanne laut aus, indem er seine Worte mit einem kräf-

PAUL CÉZANNE, DER VATER DES KÜNSTLERS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

tigen Faustschlag auf den Tisch unterstrich: „Je suis tout de même peintre.“ Manchmal stand er während des Essens auf und verschwand im Nebenzimmer. Man wußte nicht, weshalb. Frau Brémond, die Köchin, trug das folgende Gericht auf, aber Cézanne kam immer noch nicht zurück. Er war bei seiner Staffelei und hatte uns völlig vergessen.

Oft suchte ich ihn Sonntags in der Kirche auf, wo er auf der Bank der Kirchenvorsteher saß.

„Die Religion“, sagte er, „ist für mich moralische Hygiene.“

Aber kaum war er im Freien, war nur noch die Malerei Gegenstand unserer Unterhaltungen.

Dies sind einige seiner Aussprüche, die mir in der Erinnerung haften geblieben sind:

„Der Maler verwirklicht seine Empfindungen mittels Zeichnung und Farbe, während der Literat sich mittels Abstraktionen zum Ausdruck bringt.“

„Macht keine Literatur, macht Malerei! Darin liegt das Heil“, schrieb er an Emile Bernard.

„Theorien sind immer leicht, nur wenn man den Beweis für das, was man denkt, führen will, erheben sich ernstliche Schwierigkeiten.“

Für ihn gab es keine Theorie, die sich mit Ausschluß jeder anderen aufzwang. „Es gilt“, so sagte er, „sich mit seinen Empfindungen und mit seinem Temperament zum Ausdruck zu bringen, und man muß allen Einflüssen mißtrauen.“

Unter den Alten strich er oft Tintoretto heraus. „Das ist der Mannhafteste unter den Venetianern.“ Auf dem Boden zwischen Bett und Wand lag ein Aquarell Delacroix', um es immer zur Hand zu haben, und von Courbet sagte er: „Er hat das Bild ganz fertig in seinem Auge.“

Über Corot meinte er: „Mir ist ein besser fundiertes Gemälde lieber“, und er zog einen Diaz einem Monticelli vor.

Von den kleinen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts sagte er: „Sie haben ihren Charakter, ich bin sehr tolerant“, aber er ließ Ingres nicht als Maler gelten.

„Renoir hat die Pariserin gemalt, mich zieht es zum Bauer, der da vorübergeht.“

Unter den Schriftstellern las er mit Vorliebe Stendhal. Er empfahl seine „Geschichte der Malerei in Italien“ und von Edmond de Goncourt ‚Manette Salomon‘. — „Das muß ein Maler lesen.“

Von Zola sagte er: „Er ist ein Phrasendrescher.“

Sein Leben verlief in der größten Zurückgezogenheit. „Ich lebe mit meinen Gedanken“, sagte er. „Ich bin oft bei Herrn und Frau X. eingeladen, aber was soll ich in ihren Salons machen, ich sage in einem fort: «Nom de Dieu!»“

Unablässig verfolgte er nur das eine Ziel: realisieren, das Bild machen (faire l'image).

Heute noch kann ich nicht ohne tiefe Bewegung an die große Figur dieses edlen Greises zurückdenken, der mir sagte: „Ich spreche wie ein Vater zu Ihnen“, und der mir seine Freundschaft schenkte.

PAUL CÉZANNE, BADENDE

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

BRIEFE CÉZANNES AN CH. CAMOIN

DEUTSCH VON ALBERT DREYFUS

Aix, 28. Januar 1902

Lieber Herr Camoin,

Nun ist schon eine Reihe von Tagen vergangen, seit ich das Vergnügen hatte, Sie zu lesen. — Ich habe Ihnen wenig zu sagen; man spricht in der Tat mehr und vielleicht besser, wenn man sich vor dem Motiv befindet, als wenn man sich in rein spekulativen Theorien ergeht, in denen man sich zu häufig verirrt. In meinen langen einsamen Stunden habe ich mehr als einmal an Sie gedacht. Monsieur Aurenche ist Steuereinnehmer in Pierrelate in der Dauphiné geworden. Herr Larguier, den ich ziemlich häufig, vor allem Sonntags, sehe, hat mir Ihren Brief übermittelt. Er seufzt nach dem Augenblick seiner Befreiung vom Militärdienst; ich glaube, es wird noch sechs bis sieben Monate dauern. Mein Sohn, der hier ist, hat seine Bekanntschaft gemacht, und sie gehen oft aus und verbringen den Abend zusammen. Sie sprechen ein wenig von Literatur und von der Zukunft der

Kunst. Nach Beendigung der Dienstzeit kehrt Herr Larguier wahrscheinlich nach Paris zurück, um seine Studien (Nationalökonomie) rue St. Guillaume, wo namentlich Herr Hanoteau doziert, fortzusetzen, ohne darum die Poesie aufzugeben. Mein Sohn wird auch dorthin zurückkehren, also das Vergnügen haben, Ihre Bekanntschaft zu machen, wenn Sie wieder zur Hauptstadt hinauffahren. Vor etwa vierzehn Tagen ist Vollard durch Aix gekommen. Ich habe Nachricht von Monet und eine Karte von Louis Leydet, dem Sohn des Senators, der Aix vertritt, erhalten. Letzterer ist Maler, er hält sich eben in Paris auf und lebt in denselben Anschauungen wie Sie und ich. Sie sehen, daß sich eine neue Kunstära vorbereitet. Sie fühlten es voraus; studieren Sie unablässig weiter, Gott tut das Übrige. Ich schließe, indem ich Ihnen guten Mut, gutes Studium wünsche, und der Erfolg, der Ihre Bemühungen krönt, kann nicht ausbleiben. — Empfangen Sie aufrichtige Grüße — und es lebe das Vaterland, unsere gemeinschaftliche Mutter und Land unserer Hoffnung, — nebst meinem lebhaften Dank für Ihr freundliches Gedenken

Ihr ergebener
Paul Cézanne.

Aix, 3. Februar 1902

Lieber Herr Camoin,

Ich habe erst Samstag Ihren letzten Brief erhalten. Ich habe meine Antwort nach Avignon gerichtet. Heute, am 3., finde ich in meinem Kasten Ihren Brief vom 2. Februar aus Paris. — Larguier war letzte Woche krank und lag im Lazarett, was die Verspätung in der Übermittlung Ihres Briefes erklärt. — Da Sie nun in Paris sind, werden die Meister des Louvre Sie anziehen. Wenn es Ihnen zusagt, machen Sie Studien nach den großen dekorativen Meistern Veronese und Rubens, aber so, als ob Sie sie nach der Natur machten. Wozu ich nur unvollständig imstande war. Aber Sie tun gut daran, vor allem nach der Natur zu studieren. Nach dem, was ich von Ihnen gesehen habe, marschieren Sie schnell vorwärts. Ich erfahre mit Vergnügen, daß Sie Vollard schätzen, der aufrichtig und ernst zugleich ist. — Ich beglückwünsche Sie, daß Sie sich bei Ihrer Frau Mutter befinden, die in Augenblicken der Traurigkeit und Niedergeschlagenheit die sicherste moralische Stütze und die lebendigste Quelle ist, aus der Sie neuen Mut zur künstlerischen Arbeit schöpfen können; Sie müssen versuchen, zu einem Ergebnis zu gelangen, nicht ohne Anspannung oder mit Indolenz, sondern auf eine ruhige stete Weise; wodurch Sie schließlich einen klaren Blick erwerben, den unsereins sehr gut brauchen kann, um festen Schritts durchs Leben zu gehen.

Ich danke Ihnen für Ihre ganz brüderliche Art, mit der Sie meine Bemühungen, mich einsichtig in der Malerei auszudrücken, beurteilen.

In der Hoffnung, Sie bald einmal wiederzusehen, drücke ich Ihnen herzlich und freundlichst die Hand

Ihr alter Kollege
Paul Cézanne.

Aix, 11. März 1902

Lieber Herr Camoin,

Was Ihre erste Frage anlangt, so muß ich Ihnen sagen, daß ich Herrn Louis Leydet, den Sohn des Senators, nur als Maler kenne; es ist ein netter Mensch, und ich glaube, daß Sie sich unter Bezugnahme auf meinen Namen an ihn wenden können. Ich bedaure, daß er nicht nach Aix heruntergefahren ist, ich glaube, wir hätten das schon zwischen uns bestehende kunstkameradschaftliche Band nur enger knüpfen können. Er wohnt bei seinem Vater, dem Senator, Boulevard St. Michel 85.

Seit Ihrer Abreise sind die Bernheim und noch ein zweiter Händler mich besuchen gekommen; mein Sohn hat einige Geschäfte mit ihnen gemacht. — Aber ich bleibe Vollard treu und bedauere nur, daß mein Sohn nun den Anschein bei ihm erweckt, ich könnte meine Bilder zu jemand anders tragen. —

Ich lasse ein Atelier bauen, auf einem Grundstück, das ich zu diesem Zweck erworben habe, und Vollard — ich zweifle nicht daran — wird weiter zwischen mir und dem Publikum vermitteln. Es ist ein Mann mit viel flair, von Benehmen, der seinen Weg zu finden versteht.

Ich bin Ihr herzlich ergebener
P. Cézanne.

Aix, 22. Februar 1903

Lieber Herr Camoin,

Sehr müde, 64 Jahre alt, bitte ich Sie, die große Verzögerung zu entschuldigen, mit der ich Ihnen antworte. Es sollen nur zwei Worte sein, — mein

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT IN AUVERS

PHOTO J. E. BULLOZ. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Sohn, der eben in Paris weilt, ist ein großer Philosoph. Ich will damit nicht behaupten, daß er Diderot, Voltaire oder Rousseau gleichkommt oder mit ihnen wetteifern kann. Wollen Sie ihn mit Ihrem Besuch beehren, 31 rue Ballu, nahe der Place Clichy, auf der die Statue des General Moncey steht. Wenn ich ihm schreibe, werde ich ihm ein Wort von Ihnen sagen; er ist ziemlich mißtrauisch oder gleichgiltig, aber ein guter Kerl. Er vermittelt zwischen mir und dem Leben, denn es fällt mir schwer, manches im Leben zu begreifen. — Danke Ihnen lebhaft für Ihren letzten Brief. Aber ich muß arbeiten. — Alles ist in der Kunst in erster Linie Theorie, die im Kontakt mit der Natur entwickelt und angewandt wird. Lassen Sie uns von all dem wieder sprechen, wenn ich das Vergnügen habe, Sie wiederzusehen.

Das ist der wichtigste Brief, den ich Ihnen bisher geschrieben habe.

Credo. —

Sehr herzlich

Ihr

P. Cézanne.

Aix, 13. September 1903

Lieber Herr Camoin,

Ich bin glücklich, Nachrichten von Ihnen zu empfangen, und gratuliere Ihnen zu Ihrer Freiheit, sich ganz Ihrem Studium hingeben zu können.

Ich glaube, ich habe Ihnen gesprächsweise gesagt, daß Monet in Giverny wohnt, ich möchte, daß der künstlerische Einfluß, den dieser Meister unfehlbar auf seine nähere oder weitere Umgebung ausüben muß, sich nur in dem strikt notwendigen Maß fühlbar mache, das er bei einem jungen, arbeitsamen Künstler haben kann und soll. Couture sagte zu seinen Schülern: „Pflegen Sie einen guten Verkehr“, d. h. „gehen Sie in den Louvre.“

Nachdem man aber all die großen Meister, die dort ruhen, gesehen hat, muß man sich beeilen, wieder herauszugehen und die Instinkte und Kunstempfindungen, die in einem wohnen, im Kontakt mit der Natur lebendig zu erhalten. Ich bedauere, mich nicht bei Ihnen einfinden zu können. Das Alter wäre nicht so sehr von Belang, wenn mich nicht andere Überlegungen am Fortreisen von Aix hinderten.

Mein Sohn ist in Fontainebleau mit seiner Mutter; — was soll ich Ihnen wünschen? Gute Studien angesichts der Natur, das ist das beste. —

Wenn Sie dem Meister begegnen, den wir beide bewundern, richten Sie ihm Grüße von mir aus. Er liebt es nicht, glaube ich, daß man ihn embetiert, aber, wenn er es mit Aufrichtigkeit zu tun hat, schließt er sich vielleicht ein wenig mehr auf.

Ihr herzlich ergebener

Paul Cézanne.

Aix, 9. Dezember 1904

Mein lieber Camoin,

Ich habe Ihren lieben Brief, von Martigues datiert, erhalten. Kommen Sie, wann es Ihnen beliebt, Sie werden mich immer bei der Arbeit finden. Sie kommen mit mir zum Motiv, wenn es Ihnen recht ist. Teilen Sie mir den Tag Ihrer Ankunft mit, denn, wenn Sie zu mir aufs Atelier in Louves heraufkommen, werde ich das Mittagessen für uns beide bringen lassen. — Ich esse um elf Uhr, und dann gehe ich fort zum Motiv, außer wenn es regnet. Ich kann mein Gepäck zwanzig Minuten von mir entfernt unterstellen. — Das Ablesen des Modells, das Realisieren gelingt dem Künstler manchmal sehr langsam, — welchem Meister Sie auch den Vorzug geben, das darf nur eine Orientierung für uns sein, — sonst wären Sie nur ein Nachtreter; mit einem auch wie immer beschaffenen Gefühl für Natur und mit einigen glücklichen Anlagen — und Sie haben welche — muß es Ihnen gelingen, sich auf eigene Beine zu stellen; die Ratschläge, die Methode eines anderen dürfen Sie nicht zu einer Änderung Ihrer Anschauungsweise bringen. Sollten Sie auch augenblicklich dem Einfluß eines Älteren unterliegen, glauben Sie mir wohl, im Augenblick, da Sie Ihre eigene Emotion fühlen, wird sie immer zum Schluß durchbrechen und sich ihren Platz an der Sonne erobern. Die Oberhand gewinnen, Vertrauen! — vor allem müssen Sie nach der Erwerbung einer guten Konstruktionsmethode trachten. Die Zeichnung gibt nur die äußere Gestalt dessen, was Sie sehen. —

Michel-Angelo ist ein Baumeister, und Raffael ein Künstler, der, mag er auch noch so groß sein, immer vom Modell gegängelt wird. — Wenn er ins Nachdenken verfällt, so sinkt er unter seinen großen Rivalen.

Sehr herzlich

Ihr P. Cézanne.

JÖRG BREU, LANDSCHAFT MIT BAUERNTANZ

DIE GEMÄLDESAMMLUNG DER EREMITAGE

VON

JAKOB ROSENBERG

II

Mehr noch als Holländer und Vlamen steht die italienische Sammlung unter dem Zeichen der Zufälligkeit in ihrer Zusammenstellung. Hier wurde im neunzehnten Jahrhundert gelegentlich versucht nachzuholen, was das achtzehnte Jahrhundert versäumt hatte. Die Madonna Benois ist sogar erst im zwanzigsten Jahrhundert gekauft worden.

Die Primitiven sind schwach vertreten. Von der gewaltigen und beherrschenden Trecentopersönlichkeit Giottos sind nur ein paar schwache Nachwirkungen zu bemerken in einer Reihe kleiner, durch die Revolution der Eremitage zugeflossener Tafeln, die zum Teil noch unbenannt sind. Die neben Giotto eine Zeitlang noch ihre Selbständigkeit bewahrende, zart gotisierende sienesische Richtung vertritt die liebliche kleine Madonna von Simone Martini. Das frühe Quattrocento regt sich nur bescheiden in einer kleinen Tabernakelbemalung mit lichten Engelgestalten von Fra Angelico (das große Freskostück mit der Madonna zwischen Heiligen wirkt nicht mehr unberührt) und einer von Engeln und drei Heiligen umgebenen Madonna von Gentile da Fabriano, einer ebenfalls kleineren Tafel, sowie einem Täfelchen des Fra Filippo (Legende vom heiligen Augustin — Neuerwerbung). Auch das reifere Quattrocento kommt mit seiner Fülle markanter Künstlerpersönlichkeiten und dem künstlerischen Gegensatz von Nord- und Mittelitalien durch die verhältnismäßig nüchtern konstruierte Anbetung der Könige von Botticelli, zwei hübsche frühe Filippinos (Anbetung, Verkündung), zwei große,

goldigbraune carpaccionahe Cimas (Pietà, Verkündigung), einen guten Francia, sowie zwei Peruginos (Sebastian, Kreuzigungsaltar) kaum genügend zu Wort. Doch von der Jugendzeit der großen Renaissancemeister: Lionardo und Raffael befinden sich hier zwei bezaubernde Werke, die allein die Reise lohnen: die Madonna Benois und die Madonna Conestabile.

Die Madonna Benois läßt als Knospe schon ahnen, welche Blüte die Kunst Lionardos entfalten wird. In der Haltung regt sich ein latenter Reichtum plastisch-funktioneller Energien, der später zu den prachtvollsten Kompositionsgebilden der Renaissance führen wird. Und das zart leuchtende Helldunkel, das mit magischer Gewalt diese sich regende Plastik in den Grenzen rein malerischer Wirkung hält, kündigt die Wunder der späteren Bilder an. Wenn die Conestabile, obwohl von unendlichem Liebreiz und auch spezifisch jugendlich wirkend, doch nicht in dem Maße den späteren Raffael ahnen läßt, wie die Benois den späteren Lionardo, so liegt das wohl an der weniger starken Selbständigkeit von Raffaels Wesen. Ein vergleichender Blick auf die im gleichen Saale hängende Madonna Alba zeigt, daß die gefühlstiefe umbrische Stille in der kleinen Conestabile, ihr musikalisch schwebendes Dasein in tiefem Einklang mit der Landschaft, in der Alba durch einen neuen Inhalt (die plastische Energie Michelangelos) verändert worden ist. Hier findet man den Weg von dem einen zum anderen nicht zurück ohne die Einschaltung einer fremden Größe. Das tiefere Glück strahlt das Jugendwerk aus mit seiner innigen Einheit von Mensch und Landschaft.

Giorgiones Judith ist ein drittes Frühwerk eines großen Renaissancemeisters. Es wirkt nicht in dem Maße jugendlich wie die beiden anderen. Ob es wohl mit der kurzen Lebensdauer des Meisters von Castelfranco zusammenhängt, daß seine Gestalten von Anfang an so voll erblüht sind? Der leise Rest quattrocentistischer Befangenheit in der Haltung des jungen Weibes verbindet sich reizvoll mit dem traumhaften Grundzug dieser Kunst. Die Farbe ist auf der Grenze vom Zarten zum Tiefen. Goldige Helligkeit fällt von dem offenen Ausblick der Landschaft gedämpft über die Figur und schafft einen milden Übergang von dem zartglühenden Lilarot des Gewandes zum Dunkelbraun des Baumstammes, der dem Ganzen Halt gibt.

Nun geht das Schwergewicht der italienischen Abteilung ziemlich ausschließlich auf die Venezianer und Halbvenezianer der reiferen Renaissance, insbesondere auf den späten Tizian über. Seine Büßende Magdalena und seine Toilette der Venus (beides Halbfigurenbilder aus den fünfziger Jahren) zeigen die ganze sinnliche Fülle und Haltung der Zeit in ihrer höchsten malerischen Potenz. Mit dem Sebastian hingegen, offenbar einem seiner allerletzten Werke (dem Wiener „Nymphe und Satyr" verwandt), durchbricht der greise Meister die Grenze seiner Generation und erreicht — den späten Rembrandt fast vorwegnehmend — die absolute Höhe reiner Malerei, wo Licht und Schatten und die in Phantasietönen wogende Farbe beinahe alles sagen. Das zeichnerische Gerüst tritt ins Halbdunkel zurück. Die Farbe scheint in schwebender Translucidität von aller körperlichen Schwere befreit. Sie zerfließt als reines Weiß in den hell leuchtenden Stellen, sie lodert rot glühend im Hintergrund auf.

Neben Tizian sind Sebastiano del Piombo (mit einer michelangelesken Kreuzabnahme in nächtlicher Beleuchtung und einem kreuztragenden Christus in Halbfigur sowie dem starken Porträt des Kardinal Stola), Moretto (mit einer in mildem Grau und Weinrot sehr voll wirkenden weiblichen Allegorie des Glaubens), Veronese (mit einer tintorettonahen Grablegung, einer Auffindung Moses und einer neu hinzugekommenen großen Bekehrung des Paulus) und schließlich Tintoretto mit einem farbenfreudigen Frühwerk (Die Geburt Johannes des Täufers) eindrucksvoll vertreten. Von den außervenezianischen Renaissancemalern ragen noch Correggio mit seiner fast boucherhaft weichen Madonna del Latte, deren Verhältnis zu dem Budapester Exemplar ich nicht entscheiden kann, die Lionardo-Schule mit Luini, Francesco Melzi, Boltraffio und von den Florentinern Andrea del Sarto (mit dem schönen Bild der heiligen Familie in warm dämmerndem Rot) hervor.

Die Barockmalerei der Italiener samt ihren unmittelbaren Vorläufern ist in der Eremitage reicher als in irgendeiner deutschen Galerie, mit Ausnahme der Dresdner, vertreten, doch harren diese Bestände noch einer übersichtlichen Aufstellung in dem dritten der drei großen Oberlichtsäle, aus welchem die schon beschriebenen Vlamen in die vorderen Räume abgewandert sind. Von dem bedeutenden Anfang dieser Periode fallen besonders

SIMONE MANTINI, MADONNA

die Carravaggios auf (Martyrium des heiligen Petrus, prachtvoll sich haltende Mandolinenspielerin und ein angebliches Selbstporträt als Bacchus in Landschaft — dieses letzte eine Neuerwerbung und nicht absolut überzeugend —), neben einigen bemerkenswerten Fetis und Strozzis. Von den Venezianern des achtzehnten Jahrhunderts seien genannt: der herrliche große Tiepolo (Gastmahl der Kleopatra) in hell beigefarbenem Grundton und die ebenfalls großen Canalettos (Empfang des Grafen Hergi in Venedig und Abreise des Dogen von Venedig) mit klar durchsonnten Blicken über das malerische Treiben in der Lagunenstadt.

Die große kunstgeschichtliche Bedeutung der spanischen Malerei, die (außer der eigenartigen monumentalen Erneuerung des religiösen Bildes) mit Velasquez und seinem kühlen, sachlichen Impressionismus und schließlich mit Goya den führenden Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts ein Fundament bot, kann man in der Eremitage nicht ganz ermessen, trotzdem einer der drei riesigen Oberlichtsäle bis an den Rand mit Spaniern gefüllt ist. Murillo bedeckt hier mit etwa zwanzig zum Teil sehr großen Bildern fast die Hälfte des Saales — eine Schuld des achtzehnten Jahrhunderts — und er wiegt zu leicht, um solche Dimensionen zu füllen. Ein halbes Dutzend seiner Werke wäre ausreichend, um das malerisch Interessante seiner Begabung zu veranschaulichen, außer der berühmten „Concepcion Esquilache“ etwa die ein wenig herberen, von Velasquez leicht beeindruckten frühen Halbfiguren (Bauernjunge und

Bauernmädchen), die in einem goldigbraunen Helldunkel gehaltene Flucht nach Ägypten der mittleren Zeit und neben zwei der farbig reizvolleren kleinen Skizzen das späte Bild des heiligen Antonius, das in seinem milden Grau die malerische Delikatesse seiner reifen Zeit von der besten Seite zeigt. — Das Wenige, was von Velasquez in diesem Saale ist, wirkt wie ein Magnet: das frühe in tonigem Grau-gelb gehaltene, herb realistische Frühstück (dem Berliner Bild nahestehend), die kleine Skizze zu dem Bildnis des Grafen Olivarez (eine gute alte Kopie des ganzfigurigen Porträts hängt darüber) und der unheimlich vitale Kopf Innocenz X., eine Vorstudie zu dem berühmten Bild im Palazzo Doria in Rom. Von der animalischen Energie dieses Gesichtes ist hier etwas auf den Pinsel des Meisters übergegangen, denn die Farbe ist mit einer für Velasquez' Zurückhaltung auffallenden Robustheit hingesetzt und das vulgäre Rot des Inkarnats ist in keiner Weise beschönigt. — Von den früheren Spaniern gibt es wenigstens Stichproben. Ein Christus in Halbfigur von Juan Juanez ist aus Privatbesitz hinzugekommen. Eine Mater dolorosa in Halbfigur von Morales zeigt mit ihren mageren, gespannten Formen und dem weißlichen Changieren der Farben (grün und blau), daß Greco auf spanischem Boden Vorläufer hat. Greco selbst ist vertreten durch ein verhältnismäßig ruhiges, wohl reiferes Halbfigurenbild der beiden Apostelfürsten, Ribera u. a. mit einem Sebastian und der Halbfigur eines betenden nackten Alten (heiliger Prokopius). Von Velasquez' Zeitgenossen sieht man den klassizistisch angehauchten Cano und den massiven, feierlichen Zurbaran. Von letzterem ist ein eindrucksvolles Kruzifix, elfenbeinfarben vor nächtlich schwarzem Himmel, als Revolutionserwerbung zu verzeichnen. Goya fehlt.

Die französische Schule des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die den Vlamen Platz gemacht hat und im Winterpalais jetzt fast die ganze Breitseite nach dem Dworzowy-Platz einnimmt, kann man in der Eremitage besser als in irgendeiner europäischen Galerie, außer dem Louvre, studieren. Durch die Revolution ist manches aus den Palästen des Zaren und der Aristokratie in die Galerie gelangt. Das Beste war schon da und ist den großzügigen Kaufgewohnheiten Katharinas und ihrer Nachfolger, sowie ihrer Vorliebe für die französische Kunst und Kultur zu danken. — In keinem anderen Lande als in Frankreich hält sich die Kraft und die Höhe der Produktion durch beide Jahrhunderte hindurch. Ja, es ist schwer, zu sagen, welchem Jahrhundert in der Malerei hier der Vorrang gebührt, denn Poussin und Claude Lorrain sind als künstlerische Persönlichkeiten von solchem Gewicht, daß kaum ein Maler des achtzehnten Jahrhunderts mit gleicher Schwere in die Wagschale fällt. Würde man nur nach der Eremitage zu entscheiden haben, so käme dem siebzehnten Jahrhundert durch die Claudes und vor allem durch die Poussins der Sammlung die höhere Bedeutung zu, denn das achtzehnte bleibt hier durch das Fehlen ganz großer Leistungen Watteaus gewissermaßen ohne seine vergeistigende Spitze. — Poussins ganze Entwicklung von noch zäher Dunkelheit und schwerfälligem Figurengeschlinge (Sieg Josuas über die Amalekiter, Sieg Josuas über die Amoriter) zu reiner Musikalität lichtgesättigter Farben und klassisch freiem Figurenrhythmus (Triumph der Amphitrite), seine ureigne Synthese Raffaels, der Venezianer und der Antike enthüllt die Folge von fünfzehn Bildern hier in ganzer Breite. Am Ende seiner Bahn sehen wir den Meister sich ganz der Natur zuwenden in den zwei mächtigen heroischen Landschaften (Landschaft mit Herkules und Cakus und Landschaft mit Polyphem).

Claude mit der berühmten Folge der Tageszeiten aus den sechziger Jahren und der schönen Landschaft mit Christus in Emmaus erzeugt trotz Poussins Nachbarschaft einen sehr starken Klang. Bei aller Zartheit wohnt diesen Bildern doch auch etwas Kraftvolles inne durch den Kontrast der dunklen Laubmassen im Vordergrund gegen die in Dunst aufgehende Lichtheit seiner Fernen (alle Nachahmer verwischen diesen Kontrast). Die Einförmigkeit seiner Bilderfindungen wird, hier wenigstens, aufgewogen durch die sensible Instrumentierung, mit der er die Elemente seiner Komposition verschiebt und die Fernen dehnt.

Neben Poussin sind die Vorläufer und Mitläufer des Klassizismus vertreten (Vouet, Champaigne, Le Sueur, Gaspard Dughet, Laurent de la Hyre und der Poussin hier gefährlich nahe Sebastian Bourdon). Es schließen sich die beiden Antipoden der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an, der kalte Lebrun (mit zwei religiösen Bildern) und der Helldunkel-Erneuerer Mignard (mit einem großen Historienbild und einem charakteristischen weib-

TIZIAN, DER HEILIGE SEBASTIAN

lichen Porträt). Es folgen mit allerhand erotisch gefärbten Historien die Übergangsmeister vom beginnenden achtzehnten Jahrhundert: die Coypel, le Boullogne, de Troy, Nattier, van Loo usw., die zum größeren Teil ein von Rubens abgeleitetes wärmeres Kolorit gegenüber den Poussinisten durchsetzen. Auch die Meister des großen Porträts, Largillière und Rigaud, fehlen nicht.

An den Watteaus der Eremitage kann man besser sein allmähliches Herauswachsen aus dem vlämischen Genre-Landschafts- und Soldatenstück verfolgen als seine eigentliche Tat: die graziös rhythmisierte Verschlingung von Figur und Landschaft zu einem neuen Typus ätherischer Landschaftsgebilde. Der „verwirrende Vorschlag" steht noch etwas vor der Vollendung. Die bezaubernd schillernde Farbigkeit seines „Mezzetin" läßt aber schon alles hinter sich, was man von seinen Mit- und Nachläufern (Lancret, Boucher, Pater) hier zu sehen bekommt. Von Lancret ist es besonders viel*. — Als Persönlichkeit von Rang zeigt sich neben Watteau Chardin in den vornehm-kühlen Farben und Formenaufbau seines „Karten aufstellenden Knaben". Vom ausgehenden achtzehnten Jahrhundert ist Fragonard nicht von der genialsten Seite vertreten. Greuze fällt mit einem auf grau gestimmten malerisch höchst reizvollen Porträt eines jungen Mannes auf. Schließlich ist noch der Empire-Klassizismus Davids und Gerards zu sehen und einige Proben von der Schule von Fontainebleau, so daß der Faden der französischen Malerei fast bis zur Gegenwart nicht abreißt.

Eine kleine aber vorzügliche Auswahl der englischen Porträtisten des achtzehnten Jahrhunderts (eine Stiftung des 1912 verstorbenen Herrn Kitrowo) und einige Zimmer mit Bildnissen deutscher und skandinavischer Meister des achtzehnten, die damals in Rußland gearbeitet haben, beschließen diesen sich ins Winterpalais erstreckenden Flügel der Gemäldegalerie. Unter den noch nicht ausgestellten Bildnissen dieser Abteilung möchte ich ein lebensgroßes Porträt Friedrichs des Großen von Pesne, ein ausgezeichnetes, in kühlem Graublau locker und tupfig gemaltes Werk hervorheben. Es kommt aus dem Schloß Gatschina.

* Bei der Abfassung des Textes wurde der von Valentin Miller jüngst (Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 60, Heft 11) publizierte „Tanz unter den Bäumen" Watteaus noch nicht berücksichtigt. Er scheint allerdings zu den schönsten und reifsten Werken des Meisters zu gehören.

Nachträglicher Erwähnung aus dem Komplex der Eremitageräume bedarf noch die kleine Abteilung der nordischen Primitiven. Man hat ihnen offenbar weder im achtzehnten noch im neunzehnten Jahrhundert besondere Bedeutung beigemessen. Sie sind besonders vom Zufall zusammengetragen. Immerhin sind hier drei kostbare kleine Tafeln von Jan van Eyck dabei. Die „Verkündigung" hebt sich in ihrer ruhigen, kühlen und statuarischen Haltung ziemlich stark von den zwei anderen, altertümlicher komponierten, aber wärmer gemalten Täfelchen (Kreuzigung und Jüngstes Gericht) ab, so daß man versteht, warum die van Eyck-Frage noch nicht zur Ruhe gekommen ist. Auch diese Abteilung hat Zuwachs erhalten, hauptsächlich aus Privatbesitz: ein Swart van Groningen, hochformatige hügelige Landschaft mit einer Begegnung von Fürsten (dabei der heilige Georg) im Vordergrund, ein männliches Porträt und eine Madonna von Mabuse und zwei schöne Porträts (Mann und Frau) von Neufchatel. Von den Deutschen erwähne ich hier als noch nicht publiziert: ein reizendes kleines Bildchen von Breu (Landschaft mit Bauerntanz) und als Neuerwerbung: zwei süddeutsche Porträts eines jungen Mannes (1501 dat.) und seiner Frau (1506 dat.), offenbar Pendants, aber von verschiedener Hand, der Mann dem jungen Dürer nahestehend, die Frau schlechter.

Die Hauptbedeutung der Eremitage liegt in der Gemäldesammlung. Das übrige, besonders die Antike und das Kunstgewerbe, nimmt jedoch noch einen gewaltigen Raum ein, nachdem durch die Revolution hauptsächlich das Kunstgewerbe sich stark vergrößert hat. Die Antikenabteilung, deren Stärke die Vasensammlung und die Porträtbüsten der ersten nachchristlichen Jahrhunderte sowie die skythisch-sibirischen Gold- und Silberfunde sind, füllt das ganze Parterre des Eremitagegebäudes. Nur das an französischen und niederländischen Zeichnungen reiche Kupferstichkabinett ist dort noch untergebracht. Das Kunstgewerbe jeder Art ist auf der Newaseite von der alten Eremitage bis in das Winterpalais hinein zur Aufstellung gelangt. Ihm schließt sich die islamische Abteilung mit einer stattlichen Fliesen-, Gefäß- und Teppichsammlung an.

Die Kaiserin Katharina ahnte gewiß nicht, als sie aus dem Bedürfnis nach geistiger Erholung und nach den Freuden einer intimeren Geselligkeit, ihre „Ermitage" erbauen ließ und sie allmählich mit

kostbaren Bildern ausschmückte, zu ihrer und ihrer Gäste Vergnügen, daß diese Stätte dereinst auswachsen würde zu einem der imposantesten Museen der Welt. Man denkt angesichts der jetzigen Riesensammlung und auch der bedrohlichen Probleme, die ein Museum von solchen Ausmaßen mit sich bringt, nicht ohne Nutzen zurück an jenen historischen Ausgangspunkt, denn das Beste war mit ihm bereits gegeben: der Charakter und das Niveau der Sammlung. Die Mitarbeit vieler Generationen hat diesen Charakter weitergebildet in dem eingangs bezeichneten Sinne. Charakter und Niveau der Sammlung zu wahren, war die schwierige Aufgabe der Museumsleitung in den Jahren seit der Revolution, als der starke Zuwachs an Bildern mittlerer und geringer Qualität (meist kleine Holländer), der dem Fachmann viel Interessantes bietet, das Bild der Galerie zu verwässern drohte. Man sah die Gefahr und die Aufgabe und man entschied sich dahin, durch die Zweiteilung von Schau- und Studiensammlung alles nur kunsthistorisch oder nur dem Spezialisten Interessante in die Depoträume zu verbannen, die nun im Dachgeschoß des Winterpalais einige tausend Bilder beherbergen.

ANTOINE PESNE, FRIEDRICH DER GROSSE

HONORÉ DAUMIER, SCHACHSPIELER

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

CHRONIK DES MONATS

CAFÉ SCHOTTENHAML

Purrmann erzählt von einem Besuch Henri Matisses in Berlin und wie der französische Kollege beim Durchwandern der Stadt seinem Entsetzen Ausdruck gegeben habe: nicht nur in der Siegesallee und am Großen Stern, sondern auch vor den die Tierkadaver barbarisch zur Schau stellenden Fleischerläden und vor den Schaufenstern, hinter denen Särge, wohlfeile und teure, aufgestapelt sind. Am schlimmsten hat der Pariser aber jene Restaurants der Vorkriegszeit gefunden, wo man für wenige Groschen Würste verspeist, wo die Wände aber mit vergoldetem Stuck und Spiegelglasscheiben bedeckt und die Retiraden mit Marmorplatten verkleidet sind.

Heute hätte er noch mehr Grund zur Verwunderung als damals. Die Prunkformen haben sich gewandelt, nicht der Geist. Eben jetzt ist am Tiergarten ein neues Café eröffnet worden. Das Café Bauer mit seinem Kunstgewerbeschulenstil der siebziger Jahre will einem in der Erinnerung dagegen ganz vornehm erscheinen. Denn was im Café Schottenhaml an expressionistischen Stilkünsten, an Materialprotzerei geleistet worden ist, stellt alles frühere in den Schatten. Sogar das „Rheingoldrestaurant“, das doch ein Gipfel schien. An die stillen, unendlich vornehmen Cafés, wie man sie in Italien oder Frankreich findet, selbst an den ehrlichen alten „Kranzler,“ darf man garnicht denken. In dem neuen Café ist, zum Beispiel, ein Treppenhaus. Räumlich ganz originell. Die Ausstattung jedoch ist unerträglich. Die Wände sind mit rechteckigen schillernden Spiegelglasscheiben belegt, die wie buntes Stanniolpapier wirken, jede in einer andern Farbe. An der Stuckwand hüpfen Metallpapageien auf kleinen vorgebauten Becken, und diese sind untereinander durch Glasrohre verbunden, in denen Wasser fließt. Der größte Raum wird beherrscht durch aufdringliche Beleuchtungskörper aus grell weißem Glas, die den Augen weh tun. Ein anderer Raum ist von der allzu eifrig sich umstellenden Staatlichen Porzellan-Manufaktur eingerichtet. An den Wänden hängen Porzellanteller mit Berliner Ansichten, die wie Abziehbilder aussehen und geeignet sind, die Porzellanmalerei um den Rest ihres Ansehens zu bringen. Sowohl Idee wie Ausführung sind grotesk. Überall an Decke und Wand geschweifte, eckig gebrochene Stuckformen, aufdringliche Ornamente, Metall- und Glaskronleuchter, durchsichtige, von hinten beleuchtete Marmorwände und Farbenzusammen-

PAUL CÉZANNE, DIE BEIDEN SCHWESTERN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

EDGAR DEGAS, HARLEKIN UND COLOMBINE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

stellungen, die konditorhaft und kokottenhaft anmuten. Der Begriff Kunstgewerbe führt sich hier selber ad absurdum.

Der Zweck von Festräumen ist, so möchte man meinen, daß die Menschen gut darin aussehen. In dieser Varieté-umgebung, in dieser Unruhe von Farbe, Form und Licht sehen alle Menschen kommun aus. Das Ganze ist wie auf der Kulturstufe von Buenos Aires, ist ein Gebilde wildgewordener Provinzgesinnung. Aber Berlin, das so gern Weltstadt sein möchte, ist ja in Wahrheit wirklich noch dunkelste Provinz.

Über das Café Schottenhaml wären nicht viele Worte zu verlieren, wenn der Architekt nicht Oskar Kauffmann wäre. Kauffmann ist der repräsentative Baumeister des nachrevolutionären Berlin geworden. Er ist ein ungewöhnlich geschickter Architekt und sogar ein Talent. Doch ist sein Talent weniger baumeisterlich als vielmehr kunstgewerblich. Er mißbraucht seine Gaben, er ist originalitätslüstern und hascht beständig nach neuen Effekten. Die Berliner finden dieses schön! Dabei wird von straffer Großstadtform geschwatzt. Wie kann sie entstehen, bevor es den Berliner gibt, der ein Profil hat und Haltung wahrt, der seine Künstler nicht fortgesetzt zum Kitsch verführt. Berlin besitzt — im Jahre 1927! — keinen guten Festraum, kein anständiges Ausstellungshaus (mit Ausnahme der Akademie), kein gutes neues Theater, kein gelungenes Kino, kein erträgliches Café. Das alte Opernhaus enthält — oder muß man sagen: enthielt? — immer noch die schönsten und modernsten Festräume Berlins. Wie es gemacht werden müßte, sieht man in Bauten, die ganz anderen Zwecken dienen. Will man ein Beispiel sehen, wie das Licht klug, diskret und wirkungsvoll verwandt werden kann, so sehe man die neue Untergrundbahnstation Nollendorfplatz an. Dieser absichtlich nüchtern gehaltene, zweckmäßig gebaute Bahnhof wirkt festlicher als alle Berliner Kinos, als alle Theater von Oskar Kauffmann, festlicher vor allem als das Café Schottenhaml in seiner kompromittierenden Pracht.

Betrieb! Betrieb! Es ist immer noch wilhelminisches Zeitalter. Und es gilt nach wie vor, was schon vor fast zwanzig Jahren geschrieben worden ist: „Es ist das Schicksal Berlins, immerfort zu werden und niemals zu sein."

CARL PHILIPP FOHR

In der „Neuen Züricher Zeitung" hat Kurt Pfister den ersten Band meiner Kunstgeschichte angezeigt. Dabei hat er geäußert, ich hätte Fohr unterschätzt. Vor allem mit meinem Satz: „Hinterlassen hat er nicht vieles". Pfister sagt, Fohr hätte „ein nahezu tausend, großenteils durchgeführte Arbeiten umfassendes Werk" hinterlassen. Die Züricher Malerin Hanni Bay, der diese Behauptung mit Recht wunderlich erschien, hat zu berichtigen versucht. Pfister hat seinen Standpunkt aber verfochten und die Redaktion hat ihm beigepflichtet.

VINCENT VAN GOGH, FRAUENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER

VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER

Zu dieser Kontroverse ist in Kürze nur dieses zu sagen: Fohr wurde 1795 geboren und ertrank 1818 im Tiber. Wenn der Beginn seines „Werkes“ vom achtzehnten Lebensjahr an gerechnet wird, so sind ihm fünf Jahre geblieben. Es liegt auf der Hand, daß selbst ein so begabter Jüngling wie Fohr in diesen kurzen Jahren — Entwicklungsjahre und Reisejahre! — nur relativ weniges hat schaffen können. Zumal wenn man die sorgfältige Arbeitsweise der Nazarener in Betracht zieht. In der Tat besteht das meiste, was auf uns gekommen ist, aus Zeichnungen, Studien, Gelegenheitsblättern, frühen Versuchen, Fragmenten usw., aus Arbeiten, die mehr Versprechungen als Erfüllungen sind und die nicht berechtigen, von einem „Werk“ zu reden. Für eine besonnene Betrachtung, die die Mode, den jungen Fohr zum Genie hinaufzutreiben, nicht mitmacht, ja für den einfachen gesunden Menschenverstand, der sich den Verlauf dieses kurzen Lebens vor Augen hält, sollte sich dieses alles von selbst verstehen. Karl Scheffler.

VORSCHLAG ZUR GÜTE

Wer Kunstwerke genießen und verstehen will, muß sich ihnen ganz hingeben. Wer sie gar beurteilen soll, kann sich ihnen gegenüber gar nicht still genug halten, kann gar nicht bereitwillig genug abwarten, was sie zu sagen haben.

Darum ist es eine Pein, wenn einige allzu höfliche Inhaber von Kunstsalons den Kritiker auf Schritt und Tritt glauben begleiten und ihn unterhalten zu müssen.

Laßt ihn allein! Kümmert euch gar nicht um ihn! Wenn er etwas wissen will, wird er schon fragen. Man stört ja auch keinen durch Gespräche im Theater und Konzert. Mit der Ablenkung schadet ihr den Künstlern, euch selber und dem Kritiker, weil die zu leistende Arbeit nicht so gut getan wird, wie sie getan werden könnte.

DIE ANKAUFSKOMMISSION

Als sei es eine grundsätzlich wichtige Angelegenheit, ist wieder einmal die Frage behandelt worden, ob dem Direktor der Nationalgalerie eine Ankaufskommission beigegeben werden solle oder nicht. Bei der Abstimmung eines Kreises von Gutachtern im Kultusministerium ist durch Mehrheitsbeschluß entschieden worden: ja. Uns scheint diese Entscheidung unter den gegebenen Umständen nicht falsch. Der Direktor der Nationalgalerie hätte sie eigentlich selbst wünschen müssen. Es ist seine Aufgabe, für den Staat fortgesetzt Kunstwerke zu kaufen und es hängt von seiner Einsicht ab, ob er Werte anhäuft, die mit der Zeit immer größer werden, oder ob er Werke

EDOUARD MANET, DAS MODELL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER

CLAUDE MONET, FLEISCHSTILLEBEN
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

kauft, deren Wert sich in Zukunft mindert. Ihm muß daran liegen, irgendwie bei dieser Tätigkeit, wenigstens der materiellen Verantwortung nach, gedeckt zu sein. Wie jeder Bankdirektor durch einen Aufsichtsrat gedeckt wird. Handelt es sich um seltene Talente, wie Tschudi oder Lichtwark es waren, so möchte man eine Kommission für überflüssig halten. In einem solchen Fall gehört es aber auch mit zum Talent des Direktors, die Kommission zu überzeugen, wenn nötig, sie zu vergewaltigen. Tschudi und Lichtwark haben ihren künstlerischen Beirat einfach fasziniert. Wem die Kommission dauernd ein Hindernis ist, um dessen Tüchtigkeit steht es bedenklich. Ein guter Bankdirektor macht mit seinem Aufsichtsrat was er will. Ohne Kommission eine Galerie zu leiten, als Diktator und Autokrat, ist bequem; das kann eigentlich jeder. Bis es dann zu spät ist.

THOMAS THEODOR HEINE

Heine wird im März sechzig Jahre alt. Eine Ursache seiner dankbar zu gedenken und sich nachträglich nochmals aller jener Augenblicke zu erfreuen, die der Zeichner uns erhöht hat. Geist und gutes Handwerk begegnen sich in Heines Zeichnungen in einer seltenen Weise. Er ist und bleibt zudem der repräsentative Mann des „Simplizissimus". Der Kreis seiner Mitarbeiter ist mit der Zeit weit geworden; doch steht Heine nach wie vor im Mittelpunkt. Er hat gewissermaßen die Einstellung der deutschen Karikatur bestimmt, wie Oberländer und Busch es ein Menschenalter früher getan haben. Für die Geistesfreiheit dieses Zeichners zeugt es, daß er — nur sehr wenigen seiner Mitlebenden ist es beschieden gewesen — über Deutschlands Grenzen hinaus auf Europa gewirkt hat. Und daß sich bei ihm vom Künstlerischen das Moralisch-Politische nicht trennen läßt. Ein Künstler, der es aushält, die Karikatur berufsmäßig zu betreiben und der dabei ein solches Niveau zu halten vermag, ist hoher Anerkennung wert. Wir wünschen Thomas Theodor Heine eine zweite Jugend; denn keine Zeit, selbst nicht die wilhelminische, bedarf so sehr der treffenden Satire, wie die, die den großen Spötter (den leidenden Spötter!) nunmehr sechzig Jahre alt werden sieht.

SCHMUTZ UND SCHUND

Das Schund- und Schmutzgesetz, das ein demokratischer Minister dem Reichstag vorgelegt hat, und das allen Protesten der Öffentlichkeit zum Trotz angenommen worden ist, war scheinbar nur der erste Schritt auf dem Wege zu einer bedrohlichen Beschränkung der Freiheit der Kunst. Schon dieses Gesetz trifft keineswegs literarische Erzeugnisse allein, vielmehr alle Druckschriften, also jedes Illustrationswerk, und als Druckschrift gilt auch jedes Bildwerk überhaupt, sofern es nur eine Unterschrift trägt.

CLAUDE MONET, WINTERLANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER

CAMILLE PISSARRO, PONT NEUF

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Noch weiter in das Gebiet der bildenden Kunst greift aber ein neuer Entwurf, der unter dem Titel „Gesetz über den Schutz der Jugend bei Lustbarkeiten“ jetzt dem Reichstage vorliegt. Was alles unter Lustbarkeit verstanden wird, weiß man von der berüchtigten Steuer her, und der Wortlaut des Gesetzes, der ganz allgemein von „Darbietungen aller Art“ spricht, öffnet der Freiheit der Auslegung jede Tür. Denn solche Darbietungen sind natürlich auch Kunstausstellungen, und in Zukunft wird es, falls der Entwurf in der vorliegenden Form Gesetzeskraft erhält, möglich sein, daß auf Grund irgendeiner Denunziation eine Kunstausstellung für Jugendliche unter achtzehn Jahren verboten wird, weil ein gemalter Akt gezeigt wird.

Man kann das unerheblich finden, obwohl wir durchaus der Ansicht sind, daß es wichtig ist, jugendlichen Menschen den Besuch von ernsthaften Kunstausstellungen nicht zu erschweren. Aber wohin soll es führen, wenn es in dem Gesetze heißt, daß wiederholt verurteilten Unternehmern der Betrieb von Lustbarkeiten und Darbietungen aller Art überhaupt verboten werden kann, und daß Eltern und Vormünder sich schwerer Strafe aussetzen, sofern sie Jugendlichen den Besuch verbotener Lustbarkeiten erlauben oder ihn dulden?

Aber noch weitere Folgerungen ergeben sich. Es kann nach dem Wortlaut des Gesetzes Jugendlichen verboten werden, Modell zu stehen, und es kann Einspruch dagegen erhoben werden, daß junge Kunstschüler oder Schülerinnen nach dem lebenden Modell Akt zeichnen.

Man kann sagen, daß eine solche Auslegung des Gesetzes nicht unbedingt zu befürchten sei. Aber man muß ernstlich besorgt sein, daß der Polizeigeist, der sich in der Formulierung des Gesetzes deutlich kundgibt, auch seine Handhabung bestimmen wird. Darum muß man diese Vorlage bekämpfen, solange sie noch nicht Gesetzeskraft hat, wenn man auch befürchten muß, daß es heute bereits zu spät ist, da die neue Mehrheit des schwarz-blauen Regierungsblocks im Reichstag kaum gewillt sein wird, auf die Stimmen derer zu hören, denen die Freiheit der Kunst am Herzen liegt.

EDOUARD MANET, DER STRAND

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

AUGUSTE RENOIR, ERDBEEREN

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

AUKTIONSNACHRICHTEN

VOM KUNSTMARKT

Die Auflösung der älteren Berliner Privatsammlungen, von denen nur wenige unvermindert die Kriegs- und Inflationsjahre überdauert haben, nimmt ihren Fortgang. Im Herbst sollen die Reste des einstmals bedeutenden Kunstbesitzes im Hause James Simon durch die Firma Mensing in Amsterdam versteigert werden. Vor vier Jahren hatte die Abwanderung der Kunstschätze James Simons mit dem Verkauf des berühmten Vermeer und anderer hervorragender Stücke begonnen. Nun sollen die immer noch sehr erheblichen Restbestände folgen, vor allem niederländische Gemälde, Stilleben und Landschaften von Ruisdael, Koninck, Brouwer, de Greco, der erst vor wenigen Jahren erworben wurde, die griechischen, römischen und ägyptischen Altertümer sowie die Sammlung von Miniaturen.

Glücklicherweise bleiben allerdings wesentliche Teile der Simonschen Sammlungen Berlin dauernd erhalten, da sie schon seit langem durch Schenkung in Museumsbesitz übergegangen sind. Das Renaissancekabinett, das James Simon zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums stiftete, wird seinen Namen in der Geschichte des Berliner Sammelwesens ebenso unvergeßlich machen, wie die umfangreiche Kollektion altdeutscher Holzskulpturen, die eine Zierde des künftigen Deutschen Museums sein wird. Überdies verdankt vor allem die ägyptische Abteilung der Berliner Museen James Simon eine nicht geringe Anzahl kostbarer Erwerbungen, da er es war, der durch seine Freigebigkeit die Ausgrabungen in El Amarna ermöglichte. Um so bedauerlicher ist es, daß der kunstliebende Mann genötigt ist, sich von den ihm verbliebenen Schätzen zu trennen.

Ebenfalls im Herbst wird die Sammlung der japanischen Farbenholzschnitte versteigert werden, die Frau Toni Straus-Negbaur im Laufe vieler Jahre zusammengetragen hat. Die Sammlung ist durch eine Reihe von Veröffentlichungen und Ausstellungen bekannt und berühmt geworden, und man muß ihre Auflösung um so mehr bedauern, als der deutsche Besitz an japanischen Holzschnitten nicht eben groß ist. Man möchte hoffen, daß es gelingt, wesentliche Teile der Sammlung, vor allem ihre Bestände an Blättern der sogenannten Primitiven in Deutschland zu erhalten. Aber es ist zu befürchten, daß der Kampf gerade um diese Kostbarkeiten nicht leicht sein wird, da vermutlich die Japaner als Bewerber auftreten werden, die seit einigen Jahren bemüht sind, die einstmals im Lande selbst wenig geschätzten Holzschnitte, die in großen Mengen ausgeführt wurden, jetzt zurückzuerwerben.

Was in den letzten Wochen auf dem Auktionsmarkre erschien, war von minderer Bedeutung. Die Zeit nach Weihnachten ist für Versteigerungen nicht eben beliebt. In Paris bereitet zudem der steigende Frank nicht geringe Schwierig-

keiten. Man entschließt sich nicht gern, die in entwerteter Valuta gestiegenen Preise herabzusetzen, und man fürchtet den Ausweis der Auktionen, die zudem geringen Erfolg versprechen, da die allgemeine Kaufkraft ebenso gesunken ist wie das Interesse an oftmals trügerischen Sachwerten.

Auch in Berlin sind wenig wichtige Ereignisse an öffentlichen Auktionen zu verzeichnen. Bei Lepke fand eine Versteigerung von Gemälden neuerer Meister statt. Der Höchstpreis des Tages für ein figurenreiches, aber nicht eben erfreuliches Bild Ferdinand Waldmüllers betrug 10000 Mark. Aber er war nur gesprochen, da das Bild zurückgezogen werden mußte. Ein Entwurf Böcklins zu einem Glasgemälde, die Flora darstellend, brachte 6000, ein früher Slevogt, ein nacktes Modell, auf einem Divan liegend im Innenraume 2150, Liebermanns Reitknecht mit Pferd 5600, desselben Meisters Studie eines holländischen Waisenmädchens 2300, ein Doppelbildnis Trübners 3400 Mark.

—r.

Das wichtigste Ereignis auf dem Kunstmarkt im April wird die Versteigerung der Breslauer Sammlung Leo Lewin bei Paul Cassirer sein. Die Sammlung ist den Lesern dieser Blätter aus einem Aufsatz Karl Schefflers bekannt. Sie enthält in ihrem heutigen Zustand vor allem zwei wichtige Gruppen: bedeutende Arbeiten von Liebermann und Slevogt. Auch einige sehr schöne französische Bilder sind dabei. Unter den Werken der Plastik nimmt den ersten Platz eine sehr komplette Kollektion von Bronzen Gauls ein.

AUGUSTE RENOIR, STILLEBEN

AUSGEST. BEI HUGO PERLS, BERLIN. MIT ERLAUBN. DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In diesen Wochen gab es in Berlin eine Fülle von Veranstaltungen: Impressionisten-Ausstellungen bei Thannhauser und Perls, eine Ausstellung der Graphik Thomas in der Akademie, eine große Kokoschka-Ausstellung bei Paul Cassirer, und dann noch mancherlei bei Flechtheim (Klossowski), bei Casper (Tischler und Gawell), bei Goldschmidt & Wallerstein (Felixmüller), bei Goldschmidt & Co. (Signac), bei Neumann & Nierendorf (Schmidt-Rottluff) und sonstwo. Die Galerie Matthiesen kündigt zudem eine Stilleben-Ausstellung an.

Am wichtigsten waren die Veranstaltungen von Thannhauser und Hugo Perls. Die Ausstellung im Künstlerhaus, womit die Münchner Firma sich in Berlin einführt, war größer, umfassender und enthielt einige Hauptwerke der großen Franzosen; die in den kleineren Räumen von Hugo Perls war stiller und mehr im Charakter einer Privatsammlung. Sowohl hier wie dort sah man eindrucksvolle Wände mit schönen Bildern von Manet, Monet, Cézanne, Renoir, Degas, Pissarro, van Gogh und ausgezeichnete einzelne Bilder von Courbet, Delacroix und anderen Meistern. Es war ein Abglanz der klassischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, es herrschte in den Ausstellungsräumen jene Stimmung, wie sie einem im Museum entgegenkommt, wo das schon Endgültige gezeigt wird. Es ist nicht nötig, bei

dieser Gelegenheit die einzelnen Bilder durchzusprechen und den Schwankungen der Qualität im besonderen zu folgen. Vieles ist den Lesern dieser Hefte schon aus Abbildungen und Besprechungen bekannt; anderes war neu und darum nur um so willkommener. Manches war schwach, einiges zweifelhaft; im ganzen war der Eindruck aber hier und dort beglückend. Selbst in Paris sieht man ähnlich bedeutende Ausstellungen nicht oft.

Am meisten zu denken gab der Umstand, daß diese Ausstellungen von französischen Impressionistenbildern ein großer Erfolg waren. Die Besucher drängten sich, es wurden die Ausstellungen wie Ereignisse empfunden. Über die Psychologie dieses Erfolges ließe sich manches sagen, gewisse Schlußfolgerungen drängen sich auf. Fragt sich nur, ob diese Schlußfolgerungen von denen, die es zunächst angeht, gezogen werden. Die wichtigste Lehre für junge Maler ist, daß es verhältnismäßig leicht ist, aus dem Kopf, mit der abstrakten Phantasie, irgend etwas zu gestalten, das im Augenblick nach etwas aussieht und tiefer erscheint, als es ist, daß die Probe der Begabung aber erst vor der Natur und im Gestalten nach der Natur gemacht wird. Es darf nicht gefordert werden, daß die Lebenden so viel Talent haben wie Manet, Renoir, Cézanne oder van Gogh; aber es ist entscheidend, ob sie dieselbe Art von malerischer Phantasie haben. Nur die Phantasie, der das Sehen zum Schauen wird, die vom Erlebnis des Auges ausgeht, bringt Meisterwerke hervor. Das haben die Ausstellungen bei Thannhauser und Perls wieder bestätigt; und der Erfolg läßt hoffen, daß diese Wahrheit sich endlich wieder Bahn bricht nach einer Epoche kranker Abstraktion.

Eine Bestätigung gab die große, sorgfältig und gut gemachte Kokoschka-Ausstellung bei Paul Cassirer. Es ließ sich die Entwicklung Kokoschkas gut verfolgen. In einer wienerisch-präraffaelitischen Manier hat er geistreich, aber etwas spitz und süßlich begonnen. Dann sind ihm in einer Manier, die an Greco und Munch denken läßt, seine besten, ähnlichsten und ausdrucksvollsten Bildnisse gelungen; die neueren Arbeiten dagegen befriedigen nicht. Sie möchten malerisch und koloristisch sein. Doch beherrscht Kokoschka weder die Farbe noch den Ton; er bleibt immer Zeichner. Die wichtigsten neuen Bilder sind ein großer Löwe, ein Kater, eine Rehgruppe, ein Mandrill, ein Frauenbildnis und ein dekorativer Akt. In allen diesen Bildern sind gute, sogar sehr gute Stellen, im ganzen aber fehlt die Beherrschung und Gestaltung. Kokoschka kennt nicht das Geheimnis, wie die entscheidenden künstlerischen Wirkungen erzielt werden, dem aufs Bedeutende zielenden Willen fehlt der Sinn für die Organisation der Mittel. Die Ursache aber ist zu großen Teilen, daß die Natur nicht genügend befragt wird; es soll alles aus dem Inneren kommen — mit dem Effekt, daß der Gesamteindruck des großen Saales an den Glaspalast denken ließ. Vor der Cézanne-Wand bei Thannhauser dachte man nicht an Cézanne, sondern an das gewaltig brausende Leben; die Gesamtheit der Bilder Kokoschkas wirkte nur wie ein Beitrag zur Biographie des Malers. Und diese Biographie ist nicht sehr interessant. Groß persönlich wirkt letzten Endes nur, wer sich dem Objektiven hingibt; Kokoschka aber glaubt, alles Objektive sei nur da, um Speise für seine reizbaren Empfindungen zu sein. Wir sind am größten, wo wir am meisten Werkzeug sind; Kokoschka drängt sich zu herrisch mit seinem Ich vor. Darum denkt der Betrachter vor seinem riesigen Löwen, daß Oberländer diese Art von Charakteristik auf fünfzig Quadratzentimetern mit dem Zeichenstift wirkungsvoller ausgedrückt hat, daß Slevogt ein Sujet wie den Kater anspruchsloser, aber viel besser malt, daß der Akt in der romantisch dekorativen Landschaft oder das Bildnis der auf dem Boden sitzenden Dame (hinter der ein mit wenigen Strichen schlagend gegebener Hund späht) palettenhaft bleibt, und daß der Mandrill, daß die Rehe nur Werke einer kühn sich gebärdenden Verlegenheit sind. Kokoschka hat zweifellos Talent. Sein Unglück — bei äußerem Erfolg — ist, daß er um jeden Preis originell sein will und darüber die wahre Originalität preisgibt. K. Sch.

MAGDEBURG

In Magdeburg wird eifrig gearbeitet an den Bauten für die Deutsche Theaterausstellung, die bereits im Mai dieses Jahres ihre Tore öffnen soll. Auf der Elbinsel, die sich einer der größten und ältesten öffentlichen Parkanlagen Europas rühmt, standen, im Halbkreisbogen auf einen See sich öffnend, die Hallen einer früheren Ausstellung, die im Inneren umgestaltet und an ihrer bisherigen Rückseite erweitert werden, um ihre neue Front einem großen Hofe zuzuwenden, der den Mittelpunkt der Theaterausstellung bilden soll. Deffke hat hier bereits vor Jahresfrist zu bauen begonnen, bis die Arbeiten eingestellt wurden, da sich die Notwendigkeit ergab, den Zeitpunkt der Ausstellung zu verschieben. In diesem Jahre hat man Albinmüller aus Darmstadt berufen und ihm die Bauleitung übertragen. In den Mittelpunkt der bestehenden Anlage setzt er ein hohes Gebäude, das eine Versuchsbühne aufnehmen soll, an die Eingangsseite einen sechzig Meter hohen Turm, der von einer hohen Laterne aus Glas bekrönt werden soll. Die Laterne wird abends von innen farbig erleuchtet sein und als weithin sichtbares Wahrzeichen dienen. In ihrem Inneren soll ein kleines Aussichts-Restaurant Platz finden. Das Hauptgebäude aber wird die große Elbhalle sein, die den Ausstellungshof abschließt. Ihr Erbauer ist der Magdeburger Stadtbaurat Göderitz. Ihre Seitenfronten werden durch hohe, schwere Pfeiler aus dunklen Klinkern gegliedert, zwischen denen Glaswände emporsteigen. Der Hallenbau ist dem Hof quer vorgelagert, sein eigentlicher Eingang liegt also seitlich und außerhalb des Ausstellungshofes, außerdem wird er von diesem in Zukunft durch eine Hauptverkehrsstraße getrennt sein, die im Zusammenhang mit der Stadterweiterung am Elbufer geplant ist.

Die Beschreibung läßt erkennen, daß die Anlage zu grundsätzlichen Bedenken allerlei Anlaß gibt. Man vermißt die Einheitlichkeit der Planung. Auch scheint es bedauerlich, daß die natürliche Schönheit der Lage an dem Seeufer nur den rückwärtigen Restaurationsgebäuden zugute kommt. Eine erste Besichtigung der Gebäude weckte nicht den Eindruck, daß von den möglichen Lösungen einer bedeutenden Bauaufgabe hier die beste gefunden worden sei. Auch wurden die Bedenken nicht zerstreut, die sich natürlicherweise dagegen erheben, daß eine repräsentative Deutsche Theaterausstellung in einer Stadt errichtet wird, die selbst einer künstlerischen Tradition bar ist. G.

WILHELM TRÜBNER, LANDSCHAFT BEI SEEON

AUSGESTELLT IM BASLER KUNSTVEREIN. PHOTOGRAPHISCHE UNION

DIE TRÜBNER-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG IN BASEL

VON

EMIL WALDMANN

Es mußte ein volles Jahrzent nach Trübners Tode vergehen bis ihm endlich die verdiente Gedächtnis-Ausstellung zuteil wurde. Weshalb weder die Berliner Akademie, an die er kurz vor seinem Tode berufen werden sollte, noch die National-Galerie, noch eine Stelle in München sich dieser Sache annahmen, bleibt nach wie vor unklar. Geplant war diese Ausstellung seit Jahren für Karlsruhe, Trübners letzten Wohnsitz, durch den Direktor der dortigen Galerie Dr. Storck. Aber äußere Umstände verzögerten das Unternehmen immer wieder und so erklärte sich der Kunstverein in dem mit der Karlsruher Kunsthalle befreundeten Basel bereit, die Gedächtnis-Ausstellung zu übernehmen, damit nicht die zehnte Wiederkehr von Trübners Todestag auch sang- und klanglos vorüberginge. Für Deutschland ist es unter dem Gesichtspunkt von „Ehrt eure deutschen Meister" blamabel, daß in Deutschland kein Platz hierfür war. Basel, der Basler Kunstverein und sein Leiter Dr. W. Barth sowie Dr. Storck verdienen aufrichtigen Dank dafür, daß sie ihrerseits das Versäumte gutmachen.

Die Ausstellung ist die schönste Ehrung, die man Trübner wünschen kann. Keine Gesamtschau mit allem Erreichbaren (die doch unvollständig geblieben wäre und die, wäre sie vollständig geworden, wegen der vielen Repliken aus der letzten Schaffensperiode, sehr lange tote Strecken gehabt hätte), sondern 130 Bilder nur, aber fast alles Hauptwerke, aus allen Zeiten. Es fehlen vielleicht nur sechs wichtige Bilder: das Mädchen auf dem Kanapee, der Knabe mit der Dogge, die Dame in Grau, Adam und Eva im Kostüm, die Rothaarige Dame und das Paris-Urteil. Sonst ist alles Beste beieinander, aus Museen und Privatbesitz, und die Akzente sitzen gut und richtig. Aus der Zeit vor 1870 nur eine Probe, die Reihe der frühen Meisterwerke, 1871—1874, fast vollständig, das besonders gute Jahr 1873 mit einem Dutzend prachtvoller Bilder repräsentiert. Die zweite Periode, die Periode des „harten" Stils, kommt wegen des Fehlens der Dame in Grau, der Rothaarigen Dame und des Martin Greif nicht ganz zu ihrem Recht, aber das große Schuch-Bildnis aus der Berliner Nationalgalerie und das Mädchen mit gefalteten Händen aus der Sammlung Oscar Schmitz retten die Ehre. Von den Kentaurenbildern und Mythologien sind nur die besten Stücke, das Kentaurenpaar der Sammlung Biermann und die Wilde Jagd zur Stelle, aus dem verhältnismäßig wenig fruchtbaren Jahrzehnt seit 1880 zwei malerisch sehr lebendige Fassungen von Ludgate Hill (1884) und eine seltsame Überraschung: die zweite Fassung des „Lesenden Mohren". Sie ist fast genau so behandelt, auch im malerischen Vortrag, wie die erste, dem Staedelmuseum gehörige, die 1872 in Rom entstand, trägt aber die deutliche Datierung 1881. Ob Trübner damals so wenig Echo mit seiner etwas im Mythologischen festgefahrenen Kunst fand,

daß er auf seine eigenen meisterhaften Anfänge zurückgriff, um seine gute Malerei nicht zu verlieren, ob er zur eigenen Freude oder etwa wegen eines Auftrags sein eigenes Frühwerk kopierte, also damals schon sich selbst kopierte, wissen wir nicht. Das Lahme, was sonst Kopien eigen ist, sieht man diesem Stück nicht an, es wirkt frisch und lebendig wie ein Original.

Den Mittelpunkt der Ausstellung, nicht nur in chronologischer, sondern auch in künstlerischer Beziehung, bildet die Reihe der um 1890 entstandenen Landschaften aus Seeon und vom Chiemsee, aus der Zeit, da Trübner nach Überwindung des toten Punktes in seiner Entwicklung durch erneuten Anschluß an die Natur der große Landschafter wurde. Diese acht Bilder, von denen nur zwei und nicht die unbedingt bedeutendsten in Museen sind (Hamburg und Elberfeld), stellen einen Höhepunkt schlechthin dar. Es ist schöpferische Kunst der Landschaftsmalerei, die sich durchaus neben dem besten Thoma behauptet. Dies ist der Trübner, den man zu Unrecht ein wenig vergessen hatte.

Gegenüber dem späten Trübner und seinem immer mehr in die Breite wachsenden Schaffen als Landschafter, dem „grünen" Trübner, war die Auswahl besonders schwierig. Es gibt aus den letzten zwei Jahrzehnten seiner Produktion reichlich viele Nieten, Selbstwiederholungen, belanglose Varianten, mißglückte Repliken, nicht nur aus der Zeit am Starnberger See, sondern schon vorher, aus der Zeit von Amorbach und Hemsbach. Aber kaum ein leeres Bild ist vorhanden in dieser Ausstellung, fast immer das beste Stück von mehreren und fast immer die bedeutendsten Leistungen aus einer Serie, wie etwa der von Stift Neuburg. Und wenn in zwei Fällen zwei Exemplare eines Bildes aufgehängt sind, so sieht man sofort, weswegen und erfaßt sowohl die Spannweite als auch die Begrenzung dieser magistralen Landschaftsmalerei, die in ihrer Fruchtbarkeit und manchmal auch durch ihre Sorglosigkeit als letztes Wort des Künstlers die Gesamtvorstellung von seiner Kunst in der Erinnerung etwas allzu einseitig beeinflußte.

Diese Ausstellung, glänzend gemacht und meisterhaft gehängt, wird dem ganzen Trübner gerecht, diesem so reichen und vielseitigen großen Maler. Und jeder Künstler hat den Anspruch darauf, von der Nachwelt nach dem Besten, was er geschaffen hat, beurteilt zu werden. Dies ist nicht nur gefühlsmäßig, sondern auch historisch die beste Ehrung.

BOUDIN-AUSSTELLUNG

Die Galerie Durand-Ruel hat eine interessante Ausstellung von Werken Boudins veranstaltet.

Im Jahre 1824 geboren, gehört er zu den kleinen Meistern des neunzehnten Jahrhunderts, die, obwohl sie ihre ganz ausgesprochene Eigenart hatten, von ihren großen Zeitgenossen in den Schatten gestellt wurden. Jetzt, wo uns der Glanz jener Sterne erster Ordnung nicht mehr so übermächtig blendet, wird es uns möglich, ihren Trabanten eine größere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Zu ihnen gehört Boudin.

Wenn auch nicht Marinemaler im eigentlichen Sinn, so doch der Maler der am Meer liegenden Landschaften, liegt seine Stärke in der Wiedergabe des ruhigen Wassers, in dem sich das Gewirr der Masten spiegelt, der großen, einsamen Strandflächen, der weiten Himmelswölbungen, über die einzelne Wolken jagen. Dieser Teil seines Schaffens war es, der die Bewunderung seiner Zeitgenossen in ganz besonderem Maß erregte. Courbet, dessen Liebenswürdigkeit nicht gerade sprichwörtlich war, kargte nicht mit Ausdrücken seiner Anerkennung, Corot nannte ihn den „König des Himmels" und Baudelaire verherrlichte mit lyrischem Schwung diese sturmgepeitschten Bilder, diese Gewitterstimmungen, deren Schöpfer den holländischen Meistern würdig an die Seite zu stellen sei. — Zeitweise auch von Troyon beeinflußt, malte er eine große Anzahl von Bildern mit weidenden Kühen.

Vergebens wird man bei Boudin nach überraschenden Farbenwirkungen suchen, eine ausgeglichene Skala, in der die Töne sich harmonisch aneinanderreihen, herrscht überall, und das Gleichgewicht wird bewußt erreicht. Seine Technik ist glatt, die Farbe dick aufgetragen.

Die Jahre 1880 bis 1882 bilden eine reizvolle Epoche seines Schaffens, in der, wie wir es ebenso bei den holländischen Malern derselben Zeit finden, der Einfluß der Corotschen Bilder aus Italien auf ihn wirkte. Hierzu gehören die kleinen Bilder aus Berck, auf denen ein düsterer, grauer, nördlicher Himmel, der ihm immer besonders gut gelang, den größten Teil der Leinwand einnimmt, während er den neutralen Grund des Sandes mit farbig gekleideten Frauen und Kindern belebt, um unter diesem Vorwand zarte harmonische Töne, ein Blau und ein Rosa, wie es Guardi liebte, anzubringen, das er dann und wann auch bis zu den lebhafteren Farben einer Fahne steigerte. Später wird der Einfluß Courbets stärker fühlbar, unter dem seine Farbenskala tiefer, gedämpfter, konzentrierter, seine Technik energischer wird. In dieser Zeit malt er das rauhe Leben der Fischer, ihre großen dunklen Barken mit schlappen Segeln, oder auch nur das Meer, das weite offene Meer, und wenn er auch darin nicht der Meisterschaft und Kraft Courbets nahekommt, so weiß er auch hierin energisch seine persönliche Note zu entwickeln. Gegen Ende seines Lebens kehrte er wieder zu einer größeren Farbigkeit und Wärme des Ausdrucks zurück, wobei seine Technik immer leichter und durchsichtiger wurde, so daß sie oft die Wirkung eines Aquarells erzielte. In jener Zeit malte er mit Vorliebe im Süden, wo die Farben einen größeren Glanz haben, und wohin so viele Maler am Ende ihrer Laufbahn pilgerten, um sich dem Zauber des Mittelmeerlichts zu ergeben.

Nach dieser Übersicht erscheint uns Boudin als einer jener Meister zweiter Ordnung, deren Bilder man gern betrachtet, auch nachdem man die großen Meister kennt. Ja, vielleicht genießt und versteht man die Großen besser durch das Schaffen ihrer Trabanten, denn sicherlich wirken die ersten Werke Renoirs verständlicher auf uns, nachdem wir wissen, daß Boudin sein erster Lehrer war.

M. Dormoy.

EUGÈNE BOUDIN, DER HAFEN VON DÜNKIRCHEN. 1889

AUSGESTELLT BEI DURAND-RUEL, PARIS

ERNST GROSSE †

VON

CURT GLASER

Am 26. Januar ist Ernst Große, vierundsechzigjährig, in Freiburg i. B. verstorben. Sein Name wird für immer verbunden bleiben mit der Geschichte der Erkenntnis und des Sammelns ostasiatischer Kunst in Deutschland. Es gebührt ihm das unbestrittene Verdienst, als erster in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Bedeutung der großen Kunst Ostasiens erkannt und für ihre Schätzung in Deutschland durch Wort und Tat gewirkt zu haben.

Große, der mit einer Arbeit über Herbert Spencer sich an der Universität habilitiert hatte, lebte in Freiburg als junger Privatdozent der Ethnologie, in enger Freundschaft verbunden mit Frau Marie Meyer, die von allen, die sie gekannt haben, als eine der eigenartigsten Persönlichkeiten geschildert wird. Frau Meyer hatte sich mit Leidenschaft für die Kunst Böcklins eingesetzt, war dann mit Klinger und Ernst Moritz Geyger in Beziehung getreten. Große verstand es, die kunstliebende Frau für Ostasien zu interessieren. Sie stellte ihm in großzügiger Weise Mittel zur Bildung einer Sammlung zur Verfügung, und Große wußte mit feinem Verständnis die außerordentlichen Möglichkeiten jener Zeit zu nutzen. Sein Freund und Berater in Paris war der ausgezeichnete Kenner und Händler Hayashi, der seinerseits die Auflösung alten Kunstbesitzes in Japan nach dem Ende der Tokugawaherrschaft klug zu nutzen gewußt hatte. So entstand in Freiburg die erste umfassende und bedeutende Sammlung ostasiatischer Kunst auf deutschem Boden.

Aber Große strebte nach einem weiteren Wirkungskreise, und er wählte den rechten Weg, als er sich in Berlin an Bode wandte und ihm den Plan einer ostasiatischen Kunstabteilung bei den Berliner Museen entwickelte. Bode ging mit Eifer auf die Anregung ein. Seinem persönlichen Einfluß wie seiner eigenen Freigebigkeit war es zu danken, daß die notwendigen Mittel bald bereitgestellt waren, und Große wurde Gelegenheit gegeben, den Traum seines Lebens zu verwirklichen, nach dem Lande seiner Sehnsucht zu übersiedeln. Er ging als künstlerischer Beirat des Botschafters nach Tokio, und er hat in Japan und zeitweise in China Jahre verbracht, die die glücklichsten seines Daseins gewesen sind.

Der Ertrag der Tätigkeit Großes für die Berliner Sammlung, mit deren Leitung mittlerweile Otto Kümmel beauftragt wurde, war ein außerordentlicher. Große hat, zeitweise in Gemeinschaft mit Kümmel, der ebenfalls nach Japan geschickt wurde, den Grund gelegt für die ostasiatische Kunstabteilung, die heute einen Stolz der Berliner Museen bildet. Seiner weitschauenden Voraussicht ist es zu danken, wenn Deutschland auf einem Kunstgebiete, das seither in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gerückt ist, nicht rettungslos in das Hintertreffen geraten ist. Denn durch seine Mitwirkung gelang es, nach dem Tode der Frau Meyer auch deren Sammlung dem Berliner Museum zuzuführen, das durch diese großartige Schenkung in die erste Reihe der europäischen Sammlungen ostasiatischer Kunst einrückte.

So wird der Name des Sammlers Große in der Geschichte der Berliner Museen fortleben. Aber denen, die das Glück hatten, zu seinen Lebzeiten dem Menschen Große nahezutreten, wird die Erinnerung an eine seltene und ungewöhnliche Persönlichkeit darüber hinaus unvergeßlich bleiben. Denn ostasiatische Kunst hat kaum ein anderer Europäer so tief erlebt wie er, und kein anderer verstand es, sein Erlebnis so mitzuteilen, wie es Große in Wort und Geste gegeben war. Wer einmal einen Vortrag Großes gehört hat, weiß von der suggestiven Kraft seines sprachlichen Ausdrucks zu berichten. Aber weit mehr noch offenbarte sich diese eigenartige Fähigkeit, Menschen durch Worte gleichsam zu bannen, im persönlichen Umgang, in seinem Hause, dessen Kunstschätze nicht zu alltäglicher Besichtigung ausgebreitet waren, sondern geheimnisvoll gehütet auf echt japanische Weise nur Besuchern, die würdig befunden waren, sie zu sehen, einzeln vorgeführt wurden.

Große hat sich erst ziemlich spät entschlossen, sein reiches Wissen um die Kunst Ostasiens in Büchern niederzulegen. Eine frühere literarische Arbeit galt den „Anfängen der Kunst“. Das Buch, das im Jahre 1897 erschienen ist, darf noch heute als eines der anregendsten und wichtigsten auf seinem Gebiete gelten. Zu seiner Zeit wirkte es grundlegend, als ein erster Versuch auf noch kaum ernstlich betretenen Pfaden der Kunstforschung. In seiner Gesamtheit ist es auch heute kaum durch ein ähnliches Werk ersetzt oder gar überholt worden. Reich an Anregungen und noch heute lesenswert für jeden, der sich für allgemeine Fragen der Kunstwissenschaft interessiert, sind die „Kunstwissenschaftlichen Studien“, die Große im Jahre 1900 veröffentlichte. Das im Vorwort gegebene Versprechen, ihnen eine Reihe von spezielleren Studien folgen zu lassen, hat Große nicht eingelöst, da die zuerst ins Weite und Allgemeine gehenden Interessen des philosophisch geschulten Gelehrten sich immer mehr auf das eine Gebiet der ostasiatischen Kunst einengten.

Großes wichtigste literarische Arbeiten auf diesem Gebiete sind erst in den letzten Jahren im Rahmen der Bücherreihe über „die Kunst des Ostens“ erschienen, die William Cohn im Verlage Bruno Cassirer herausgibt. Erst durch diese Bücher wurde Große eigentlich einem weiteren Publikum bekannt. Aber auch sie waren nur eine kleine Spende aus dem reichen Born einer Kennerschaft, eines Wissens und vor allem einer Liebe zur ostasiatischen Kunst, in der sich das Leben Großes erfüllt hat.

G. W. ROESSNER, ABEND IN EINER ITALIENISCHEN STADT

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. FEBRUAR, AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG

EDGAR DEGAS, BILDNIS EINER FRAU IN GRAU

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Kunst und Künstler

DIE TRADITION IM WERKE DEGAS'

VON

HUGO TROENDLE

Heute, wo bei Vielen, vielleicht den Besten, eine ausgesprochene Sehnsucht nach Tradition, nach solidem Handwerk in der Malerei besteht, und wo andererseits manche, aus Angst eklektisch, allzu abhängig von Vorbildern zu werden, es bewußt ablehnen, sich mit der Vergangenheit intensiv zu beschäftigen, dürfte es lohnen, einen der Größten der neueren Malerei auf seine Herkunft von den Vorbildern, von den Meistern, näher zu betrachten.

Degas fußt mehr als seine Zeitgenossen in der Tradition, hat mehr Verbindung mit seinen Vorgängern und heute mutet er uns vielleicht lebendiger, unmittelbarer und selbständiger an als seine Kameraden. Keiner ist weniger Eklektiker als er, er ist der Bewahrer aller großen Eigenschaften der französischen Malerei, aller Erkenntnisse, Erfahrungen und dabei sieht sein Werk oft auf den ersten Blick wie improvisiert aus, wie mühelos und spielend entstanden, naiv gemacht, so daß ein Einblick in die Werkstatt dieses Meisters überraschend und interessant ist.

In seiner Anfangszeit hat Degas viel kopiert nach alten Meistern und merkwürdigerweise nach den verschiedensten in ihren Absichten ganz entgegengesetzten Künstlern. Es gibt Kopien von ihm nach Holbein, Poussin, Lawrence und Ingres. Alle sind sie meisterhaft und ganz selbständig; sie interpretieren das Original in einer für uns sehr verständlichen, zeitgemäßen, ich möchte sagen modernen Sprache. Das Original wird uns näher gebracht, verlebendigt, ist knapper, kürzer gefaßt und das Wesentliche, bald die Zeichnung, bald die große farbige Gesamtwirkung gehoben und geistreich nacherlebt. Diese Kopien von Degas sind von unerhörtem Reiz und große Kunstwerke für sich. Wir sehen einen Meister eindringen in die Geheimnisse anderer Meister, er macht sie für sich

EDGAR DEGAS, BILDNIS Mme FANTIN-LATOUR. 1867–68

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

offenbar und für andere. Degas geht bei diesen Kopien dem Bildbau seiner Vorbilder nach, bald im Malerischen, bald im nur Formalen. In jungen Jahren schon hat er damit für sich eine Kenntnis erworben um das Geheimnis, um das Handwerk der Alten, ein Gemälde logisch zu entwickeln, logisch aufzubauen. Er wußte, wie wenig die Improvisation bedeutet, wenn ihr das Fundament, der durchgeistigte Aufbau fehlt.

Später, als Degas sich selbst ganz gefunden und sich seine ureigensten Darstellungsgebiete, die ja allgemein bekannt sind, erobert hatte, ist ihm sein persönliches Nachschaffen der Werke anderer von großem Nutzen gewesen. Aber auch bei seinen Zeichnungen und Pastellen wendet er Hilfsmittel an, die die andern Impressionisten nicht kannten oder die sie negierten. Er arbeitete viel nach kleinen Modellen, die er selbst aus Wachs modellierte und die seine Erinnerung stärkten. Man weiß, daß Tintoretto seine oft unendlich kühn bewegten Figuren zuerst als kleine Tonpuppen modellierte und daran Beleuchtung und Wirkung studierte, ebenso, daß Poussin als Vorstudien für seine Gemälde kleine Figuren aus Wachs machte und sie mit nassen Leinwandfetzen behing. Diese Arbeitsweise, die uns mühsam erscheint, befolgte Degas, er ist darin diesen alten Meistern verbunden; da er viele seiner größeren Gemälde nur nach der Vorstellung oder kleinen Naturstudien schuf, verfolgte er damit den Zweck, möglichst ein Kopieren der Natur zu vermeiden, nicht dem Realismus zu verfallen und zu sehr in Details zu brillieren.

Durch dieses Arbeiten nach den von ihm modellierten Figürchen erreichte er von selbst eine große Synthese, eine Vereinfachung. Ich möchte hier den Vergleich anbringen, wieviel mehr das arme Kind von seiner Puppe hat, die nur aus einem mit Lumpen umwickelten Stück Holz besteht und die es in seiner Phantasie als eine wunderbare Puppe empfindet, im Gegensatz zu den übermäßig geschmückten und bemalten Porzellanpuppen des reichen Kindes.

Später in seinen letzten Arbeitsjahren hat Degas diese Wachsfiguren, die er früher nur als Hilfsmittel für seine Gemälde herstellte, als Selbstzweck gemacht, da er wegen eines Augenleidens die Malerei aufgeben mußte und so jene herrlichen Figuren geschaffen, die man in letzter Zeit in Ausstellungen bewundern konnte, die zu den anregendsten und genialsten Kleinplastiken des Jahrhunderts gehören.

EDGAR DEGAS, BILDNIS Mme DE ROCHEFORT UND IHRER TÖCHTER. 1881

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

EDGAR DEGAS, BILDNIS Mlle HORTENSE VALPINÇON. 1869

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Merkwürdig kompliziert ging der Meister bei seinen großen Kohlezeichnungen vor und bei seinen umfangreicheren Pastellen. Er pauste unzähligemal die gleiche Figur durch auf Pauspapier, veränderte und korrigierte auf der Pause Bewegung und Linie, bis er das Richtige gefunden; oft wurde aus einer anfangs kleinen Figur durch das Umzeichnen des Umrisses eine immer größere. Die Figur gewann an Stil und Ausdruck und eine natürliche Monumentalität, die sein Geheimnis ist, wurde damit erreicht. Dieses oftmalige redessiner war dann die lange Arbeit, die er auf ein Pastell, eine große Zeichnung in Kohle verwandte. Bekannt ist der Ausspruch Degas: „Was wären wir ohne das Pauspapier.“ Als ein Bekannter von mir einmal den Meister fragte, wie er sich eine Zeichenschule denke, sagte er: „Sie muß zwei Stockwerke haben, im ersten Stock wird nach der Natur gezeichnet, im zweiten Stock wird das unten gezeichnete Modell noch einmal auswendig gezeichnet.“

Die große Bewunderung und Liebe von Degas war Ingres. Er sammelte ihn mit Leidenschaft. Degas erkannte das Wesentliche in Ingres, sein großes Gefühl für Rhythmus, für Linienschönheit. Damit fand er über Ingres zur Linienschönheit und Kühnheit der Rhythmen der Alten zurück. Nie hat Degas die Farbe oder Malweise von Ingres kopiert. Die Oberfläche bei Ingres ist glatt, oft leblos, — die von Degas immer lebendig und vibrierend. Die Ausgeglichenheit und große Bewegtheit der Linie in den Werken von Degas ist einzig in der neueren Malerei. Diese Eigenschaften sind es vor allem, die die Werke von Degas so musikalisch machen und ihnen einen Wohlklang verleihen, der andern modernen, direkt aus dem Leben gegriffenen Bildern fehlt.

Degas war ein Gegner des Malens in der freien Natur, er machte seine geistreich-spöttischen Bemerkungen über die Maler an der Landstraße, ihm war Beobachtung, Vorstellung und Erinnerung alles. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von seinen Genossen und steht den alten Meistern nah in dieser Anschauung. — Er hat

nie draußen gemalt. Es gibt nur ganz wenige Zeichnungen von ihm, die er bei Pferderennen skizzierte. Die scharfe Beobachtung, Erinnerung und Vorstellung waren sein Studium im Freien.

Durch sein intensives Beobachten und Sehen fand Degas Kühnheiten des Ausschnittes und der Komposition, die uns völlig neu erscheinen. Manches dabei mag er auch den Japanern abgelauscht haben; doch ist dieser Einfluß bei ihm mehr äußerlicher Art.

Bei Interieurs mit Figuren, wo die Raumtiefe eine Rolle spielt, konstruierte Degas den Raum mit der Reißschiene nach den Regeln der Perspektive, wie ein Architekt einen Prospekt konstruiert, ganz genau und dahinein setzte oder stellte er unendlich frei und lebendig seine Tänzerinnen. Bei der Übermalung verschwand diese Konstruktion bis auf feine Linien, die aber dem Gemälde eine große Raumweite und Festigkeit geben.

Die einfachsten Vorgänge auf seinen Bildern baute er auf wie ehemals ein klassisches Bild aufgebaut wurde, das Skelett seiner Werke ist nur schwer sichtbar, aber es gibt ihnen eine Größe und Haltung, worin er die meisten seiner Kameraden übertrifft; obwohl er seine Stoffe aus dem täglichen, modernen Leben nahm, erreichte er eine Zeitlosigkeit, die man bis dahin in Verbindung mit den Darstellungen aus dem Leben der Balletteusen und des Rennsportes nicht für möglich hielt.

Wir sehen, Degas gebrauchte die Hilfsmittel der alten Schule, er hat in seinen Werken viel von den Alten genommen, hat die große Tradition noch einmal für sich erlebt, hat dadurch an Kühnheit und Freiheit nichts eingebüßt, er ist von größter Selbständigkeit und Unabhängigkeit und hat durch die Kenntnis der Mittel der Alten seinen Werken eine große geistige Vertiefung verliehen, hat ihnen eine Abgeschlossenheit und Ruhe gegeben, die wir als klassisch empfinden.

EDGAR DEGAS, BADENDE. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

EDGAR DEGAS, BILDNIS MANETS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

EIN MANET-BILDNIS VON DEGAS

In seinem Buch über Degas (Deutsch bei Bruno Cassirer) erzählt Vollard von dem hier oben wiedergegebenen Bild. Vollard schreibt: „Eines Tages bemerkte ich bei ihm (bei Degas) an der Wand ein Bild von seiner Hand, das einen Mann darstellte, der auf einem Sofa sitzt und neben ihm eine Frau, die in der Mitte, von oben nach unten, durchgeschnitten war." Ich: „Wer hat dieses Bild zerschnitten?" Degas: „Ist es zu glauben, daß Manet es getan hat! Er fand, daß Frau Manet schlecht wirkte. Na... ich werde nun versuchen, Frau Manet wiederherzustellen. Aber können Sie sich denken, wie mir zu Mute war, als ich meine Studie bei Manet wiedersah?... Ich bin, ohne ein Wort zu verlieren, mit meinem Bild unter dem Arm fortgegangen. Nach Haus gekommen, nahm ich ein kleines Stilleben, das er mir einmal geschenkt hat, von der Wand. „Sehr geehrter Herr," schrieb ich ihm, „hiermit schicke ich Ihnen Ihre ‚Pflaumen' zurück."

Das Bild war im Jahre 1924 in einer Ausstellung von Werken Degas' bei Georges Petit ausgestellt. In dem ausführlichen Katalog ist es genau beschrieben. Frau Manet saß ursprünglich am Klavier. Zum Schluß heißt es: „Ölgemälde auf Leinwand, nicht signiert. Das rote Auktionssiegel auf dem angesetzten Stück Leinwand. 65×71 cm." Hinzugefügt ist folgende Erläuterung: „Degas hatte dieses Bild Manet geschenkt, der Frau Manet dann durchschnitt — da ihm diese Hälfte des Bildes nicht gefiel —, und zwar so, daß von dem Gesicht nichts mehr zu sehen war. Degas sah das Bild bei Manet in diesem zerstörten Zustande und forderte es, sehr aufgebracht, zurück. Ein Bruch erfolgte, der einige Zeit dauerte. Degas ließ ein Stück Leinwand der rechten Seite ansetzen, in der Absicht, die fehlende Hälfte von Frau Manet zu ergänzen. Dieser Vorsatz blieb, wie so viele andere Vorsätze, unausgeführt."

VINCENT VAN GOGH, ERNTE. ZEICHNUNG

VAN GOGH-TRAGÖDIE IN BREDA

VON

JAN BENNO J. STOKVIS

DEUTSCH VON WILHELM LOEB

Obgleich die Stadt Breda im Leben Vincent van Goghs keine besonders große Rolle spielt, hat sie für den Forscher die besondere Bedeutung, daß sie einer der merkwürdigsten Fundorte ist für die Werke des Künstlers.

Dies brachte mich dazu, dort Nachforschungen anzustellen. Einige einführende Bemerkungen sind notwendig. In den Jahren 1884 und 1885 hatte Vincent in Nuenen einige Zeit sein Atelier beim Küster der katholischen Kirche. Als es dann zwischen dem Pfarrer und dem Maler zu Differenzen kam (vergl. Briefe II), verzog van Gogh nach Antwerpen und ließ fast alle seine Arbeiten im Atelier zurück.

Ein gutes Halbjahr zuvor war Pastor van Gogh gestorben. Die alte Frau van Gogh blieb vorläufig noch in der Pfarre wohnen, beschloß jedoch später, mit ihrer Tochter Wilhelmine von dort wegzuziehen. Vincents Arbeiten, die noch immer beim Küster geblieben waren, wurden in Kisten verpackt und zusammen mit einem Teil des Mobiliars der Familie in Breda einem Zimmermann in Verwahrung gegeben.

Frau van Gogh-Bonger (Einleitung, Briefe)

VINCENT VAN GOGH, LESENDER BAUER. ZEICHNUNG

teilt mit, daß diese Kisten bei diesem Zimmermann einfach vergessen, später von diesem an einen Trödler verkauft wurden und somit verschwanden. Jedoch wurde mir von wohlunterrichteter Seite mitgeteilt, daß von einem Vergessen der Kisten nicht die Rede sein könne, sondern daß man sie mit Absicht zurückgelassen hat. Als nämlich das Mobiliar beim Zimmermann abgeholt wurde, untersuchte eine der jüngeren Schwestern des Malers die Kisten, worin seine Arbeiten aufgehoben waren, wobei sie Spuren von Holzwürmern entdeckte. Vincents Mutter beschloß aus Furcht vor Übertragung daraufhin, alles, wie es dalag, zurückzulassen. Es bleibe dahingestellt, inwiefern hier ein Beispiel vorliegt von dem Verständnis und der Achtung, die van Goghs nächste Verwandten seinen Arbeiten entgegengebracht haben.

Mein erstes Ziel war nun, den Trödler, der die Kisten übernommen hatte, ausfindig zu machen. Es war mir bekannt, daß der Zimmermann (Schrauer) längst verstorben war. Von dem Trödler wußte ich nur, daß er einen französisch klingenden Namen hatte. Meine Aufgabe schien nicht leicht, aber Breda ist eine kleine Stadt. In kleinen Städten weiß man alles, und außerdem war gerade Kirmes, wodurch die Mitteilsamkeit der Leute wohl noch größer war als sonst. Sehr bald erfuhr ich, daß in der Nähe der schönen „groote Kerk“ verschiedene Trödlerläden zu finden seien, die sich vom Vater auf den Sohn vererbt hatten. Bald hatte ich die Hallstraat erreicht und rechter Hand ein Geschäft entdeckt, das den geforderten Eigenschaften entsprach. Ich ging hinein, und auf eine vorsichtig hingeworfene Frage stellte sich zu meiner Freude sofort heraus, daß ich den richtigen Mann gefunden hatte. Herr M. Couvreur hatte zusammen mit seinem Bruder J. C. Couvreur Vincents Arbeiten gekauft. Den mir von beiden Herren bereitwilligst gegebenen Auskünften sei folgendes entnommen.

Nachdem die Familie van Gogh ihr Mobiliar von Schrauer hatte zurückholen lassen, blieben die Kisten Vincents während einer Reihe von Jahren dort herrenlos liegen. Es scheint, daß in der Zeit Schrauer, der sich allmählich als Eigentümer fühlte, die Kisten öffnete, die Mappen mit Zeichnungen,

VINCENT VAN GOGH, SINNENDE FRAU. ZEICHNUNG

VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT MIT WEIDEN. ZEICHNUNG

Skizzen und Aquarellen, wie auch die teilweise aufgespannten Gemälde herausnahm und die Kisten in seiner Werkstatt verwertete. Fest steht, daß die Gebrüder Couvreur nur lose Mappen mit Zeichnungen und Gemälden vorfanden.

Eines Tages im Jahre 1903 kam J. C. Couvreur zu Schreiner Schrauer, um ihm altes Kupfer abzukaufen. Schrauer war nach einigem Handeln bereit, alles zusammen für einen Reichstaler (vier Mark) abzugeben. Plötzlich bedachte er sich jedoch, zeigte auf die in einer Ecke liegenden Arbeiten van Goghs und sagte: „Aber dann müssen Sie den Rummel da auch noch mitnehmen." Dies geschah. Schrauer erhielt also für diesen „Rummel" keinen Cent, wie sich auch in dem Prozeß, dem ihm die Verwandten des Malers später gemacht haben, herausgestellt hat.

Couvreur brachte also einen hochbeladenen Wagen mit Arbeiten van Goghs mit nach Hause, wo der ganze Ramsch zunächst in den Keller befördert wurde. Etwa hundert Kreidezeichnungen wurden als wertlos sofort zerrissen und weggeworfen. Einige größere Gemälde wurden dann an eine Lumpenhandlung verkauft und gingen in die Fabrik in Tilburg zur Vernichtung. Vielleicht hat dieser oder jener Arbeiter damals spaßeshalber einiges mit nach Hause genommen. Couvreurs Gattin war dagegen, daß ihr Mann „Nacktzeichnungen" behalte, und somit wurden auch diese weggeworfen.

Zufällig kamen in diesen Tagen Kaufleute aus Rotterdam zu Couvreur; er zeigte ihnen seine Neuerwerbungen, aber die Leute sagten, es sei wertloser Kram! Dies war einer der Gründe für das geringe Interesse, das Couvreur anfangs dem Schrauerschen Geschenke darbrachte. Zu guter Letzt nagelte er einige der Gemälde an seine Schubkarre, warf die Zeichnungen darauf, und fuhr zum Markt, um sie dort loszuwerden. Er verkaufte sie je nach Größe und „Schönheit" für fünf Cent

(8 Pfg.) oder ein „Dubbeltje" (16 Pfg.) das Stück, manchmal ließ er auch drei Zeichnungen zu einem Dubbeltje ab, kleinere Gemälde und Zeichnungen durcheinander. Viele Bauern und Bäuerinnen kauften etwas. Schließlich kam ein Herr (Mouwen), der den ganzen Rest für einen Gulden (M. 1.60) erwarb.

Kröller und Hidde-Nyland und für sich selbst manches gekauft. Stark ist meine Vermutung, daß die hier als Hausierer und Käufer genannten Personen keine anderen sind als Couvreur und Mouwen.

Im Auftrage des Herrn Mouwen, der darin einen großen Vorteil sah, besuchten darauf die Couvreurs alle die, denen sie nach ihrer Erinne-

VINCENT VAN GOGH, SCHLÄFER. ZEICHNUNG

Es besteht hier eine merkwürdige Übereinstimmung mit einer Erzählung, die ich in meiner Jugend einmal hörte und die mich tief ergriff. Es hieß, daß in einer kleinen Stadt in Brabant ein Mann mit einem Wagen voll van Goghs durch die Straßen zog; aus Mitleid wurde alles von einem Herrn gekauft. Später hätte zufällig der bekannte Kunstschriftsteller H. P. Bremmer die Sammlung zu Gesicht bekommen und daraus für die Sammlungen

rung die Zeichnungen verkauft hatten, mit der Absicht, soviel wie möglich zurückzukaufen. Ohne weiteres ging dies nicht: die Kunde vom Wert, den die Sachen haben sollten, war überall durchgedrungen; für manches Blatt, das um zehn Cent verschleudert worden war, mußten die Couvreurs jetzt hundert Gulden hinlegen.

Die Gemälde, die sie selbst behalten hatten, waren allmählich von Mouwen gekauft, das letzte

VINCENT VAN GOGH, TOTENBETT. ZEICHNUNG

für neunzig Gulden. Ein Spiel des Schicksals wollte, daß am nächsten Tag J. Couvreur zufällig in dem „Nieuwe Rotterdamsche Courant" einen großen Artikel las über den berühmten Maler Vincent van Gogh. Er besaß damals nicht ein einziges Stück mehr. Das Gemälde, von dem er glaubte, es sei mit neunzig Gulden reichlich überzahlt, fand er eine Woche später in einem Versteigerungsbericht mit viertausend Gulden notiert!

Es herrschte in den Tagen, als diese Ereignisse bekannt wurden, in Brabant eine wahre van Gogh-Jagd. Überall glaubte man neue Arbeiten des Malers entdeckt zu haben. Auch Fälschungen scheinen vorgekommen zu sein. So wurde mir der Name eines jetzt ziemlich bekannten Künstlers genannt, dessen Arbeiten damals denen van Goghs so ähnlich sahen, daß einige Händler, alles was er fertigbrachte, aufkauften, ohne sein Mitwissen seine Unterschrift entfernten — viele der Arbeiten van Goghs sind nicht gezeichnet — oder fälschten und so in den Handel brachten.

Auf meine Frage, wieviel Exemplare der verschiedenen Techniken die Couvreurs zur Zeit in Händen gehabt hätten, nannte man mir als oberflächliche Schätzung 60 aufgespannte Gemälde, 150 unaufgespannte, zwei Mappen mit ungefähr 80 Federzeichnungen und 100 bis 200 Kreidezeichnungen.

An historischen Anekdoten wurden mir folgende mitgeteilt: Couvreur hatte, kurz nachdem die Sammlung in seinen Besitz gekommen war, eine Anzahl Zeichnungen und kleine Gemälde einem befreundeten Wirt in der Ginnekenstraat in Breda geschenkt. Dieser gab sie den Gästen, die mehrere Glas Bier bei ihm tranken, gelegentlich als Andenken mit. Ein Kellner bei diesem Wirt kaufte für wenige Dubbeltjes ein unaufgespanntes Gemälde und verzog eines Tages damit nach Antwerpen. Als später der große Wert dieser Werke ans Licht kam, machte Couvreur sich auf die Suche nach dem Kellner. Er entdeckte, daß der Mann das Gemälde an die Tür seiner Dachstube festgeklebt hatte, und zwar so gründlich, daß ein Abnehmen ohne Beschädigung unmöglich war. Der betreffende Teil der Türe wurde daraufhin ausgesägt und das Bild erst später vorsichtig abgelöst.

Eine andere Geschichte: Schreiner Schrauer hatte einen Stoß von dreizehn aufgespannten Gemälden an eine mit ihm befreundete Dame verschenkt. Diese hatte damit die Öffnungen in den Wänden ihrer Laube zugenagelt. Die Gemälde waren Wind und Wetter ausgesetzt. Um den Preis von hundert Gulden erstand Couvreur auch diese Sammlung und verkaufte sie für dreihundert Gulden an Mouwen.

Einige Jahre, nachdem sich dies alles abgespielt hatte, kaufte Couvreur einmal außerhalb Bredas eine Einrichtung. Darunter war eine eiserne Schornsteinplatte. Der Sohn des Verkäufers, dem an dieser Platte aus irgendeinem Grund gelegen war, machte Couvreur den Vorschlag, sie ihm gegen ein paar Zeichnungen aus seiner Mappe einzutauschen. „Gut," sagte Couvreur, „wenn Sie mir noch zwei Dubbeltjes draufzahlen." Es waren sechs Zeichnungen von van Gogh, die später für hunderundachtzig Gulden verkauft wurden.

Endlich fragte ich: „Können Sie sich noch erinnern, was die einzelnen Gemälde darstellten?" Auf zwei wußte Herr Couvreur sich noch zu besinnen. Eins stellte eine Bauernhochzeit in einer Wohnstube dar, um den Tisch herum unter einer grelleuchtenden Lampe einige Bauern, die mit Gläsern in der Hand dastanden. Das andere war eine Winterlandschaft: ein Ochse vor einem Karren auf dem Acker, Krähen und trostlose Stimmung.

Dieses sind die Ergebnisse meiner Nachforschungen in Breda. Sie scheinen mir ein nicht geringer Beitrag zur Leidensgeschichte der Menschheit.

VINCENT VAN GOGH, MÄHER. ZEICHNUNG

VOGELPERSPEKTIVE VON CHAUX. NACH C. N. LEDOUX. 1803
TYPISCHER VERSUCH, EINE STADT ÜBERSICHTLICH ALS GANZES DARZUSTELLEN. ABB. 1

WELT VON OBEN

VON

PAUL ZUCKER

I

Jede Generation glaubt es zu erleben, beinahe jede dokumentiert es auch durch die Kunstwerke, die sie hervorbringt: daß sie die Welt neu sieht, daß sie andere Augen hat als ihre Väter. Aber immer war diese Veränderung der Sicht, der „Weltanschauung" ein Subjektives, im Bezirk der Kunst Geborenes und von dorther weiter wirkendes Moment. Nur einmal in der Geschichte der Menschheit war plötzlich wirklich eine reale, objektiv neue Möglichkeit da, Welt zu sehen: eine wahrhaft neue „Einsicht". Und wir können, wie die Soldaten Napoleons, sagen, wir sind dabei gewesen!

Fliegen: fast schon eine Trivialität, nicht mehr als die Möglichkeit, eine andere Stadt in noch kürzerer Zeit zu erreichen. Und doch waren der erste Menschenflug, die ersten Flugapparate wohl das stärkste überpersönliche Jugenderlebnis der Generation, die heute zwischen dreißig und vierzig steht. So bleibt uns, gerade noch uns, ein Rest jenes Staunens und jenes Gefühls des Nichtselbstverständlichen, das nun einmal notwendige Voraussetzung betrachtenden Erlebens ist.

Überwindung von Raum und Zeit, von Schwere und Weg, derentwegen Menschenflug immer ersehnt wurde, kann erlebt und erfahren, niemals aber unmittelbar gefühlsmäßig, sinnlich erfaßt werden. Wohl aber die neue Sicht, das neue Bild der Welt!

Wir haben wirklich anders sehen gelernt. Wir haben wirklich in zehn Jahren eine neue Dimension erobert! Uns allen, nicht nur jenen wenigen,

RATZEBURG. FLUGBILDAUFNAHME DES AERO-LLOYD. ABB. 3

MEISSEN. FLUGBILDAUFNAHME DES AERO-LLOYD. ABB. 2

DER PFINGSTBERG BEI POTSDAM. FLUGBILDAUFNAHME DES AERO-LLOYD. ABB. 4

die wirklich geflogen sind, hat eine unendliche Fülle von Bildern in illustrierten Zeitschriften und vor allem der große optische Erzieher unserer Zeit, das Kino, die neue Möglichkeit des Sehens selbstverständlich gemacht.

Wieder können wir, wie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert — ich denke an die Städtebilder Merians, an die Schloß- und Gartenprojekte Ludwigs XIV. und seiner Nachahmer bis in die Zeit des beginnenden Klassizismus (vergl. Abb. 1) —, eine Stadt, ein Schloß mit seiner Umgebung, eine Landschaft als Ganzes erfühlen und erfassen. Das Barock, das in Komplexen von Raum und Masse dachte, durch Schlösser, Parke, Gewässer und Städte kilometerlange Achsen legte mit ganz bestimmten komplizierten symmetrischen Beziehungen, versuchte die Einheitlichkeit dieser Organismen sich durch konstruierte Vogelschaubilder zu vergegenwärtigen. Zweihundert Jahre später bedürfen wir nicht mehr der gestaltenden Phantasie des Künstlers, wir erleben diese Zusammenhänge unmittelbar. Denn wir haben bewußt oder unbewußt wieder räumlich sehen gelernt, weil uns die technische Möglichkeit gegeben ist, von oben zu sehen. Wir empfinden wirklich eine Landschaft als gewachsen und erkennen Bewegung und Faltung der Erdoberfläche, wir verstehen unmittelbar die formende Idee eines städtebaulichen Gedankens. Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen bleibt uns kein bloßer Begriff mehr. Indem wir Landstraßensysteme und Eisenbahnlinien, Talsperren und Kanäle, die ornamentalen Schachbrettmuster bestellter Felder und Waldgevierte in ihren Zusammenhängen bereits als Einheit sehen, werden all diese Dinge aus begrifflichen Konstruktionen, die nur Fachleute angehen, zum unmittelbaren Inhalt unseres Weltgefühls.

II

Ob es sich um den weiträumigen Aufbau derartiger Kulturlandschaften oder den gewachsenen Organismus einer Stadt handelt, die sich an den schützenden Hügel von Burg und Dom lehnt (Abb. 2), oder die natürliche Geborgenheit einer Halbinsel ausnützt (Abb. 3), stets läßt uns die Sicht von oben unmittelbar die Zusammenhänge erfühlen.

POTSDAM, STADTKERN. FLUGBILDAUFNAHME DES AERO-LLOYD. ABB. 5

Gelernte Schulbuchbegriffe, wie „Wasserscheide“ und „Dreifelderwirtschaft“, „niedersächsische Dorfsiedlung“ und „Stadtkrone“ werden so, und nur so, zur plastischen Realität. Wenn wir die Architektur eines einzelnen Bauwerkes, wie des Pfingstberges bei Potsdam (Abb. 4) in ihrer großen Verbundenheit mit der Landschaft, das Gegeneinander des organischen Wuchses von Berg und Baum und der geschichteten Fügung der einzelnen Bauformen im Flugbild gleichsam ablesen, wie aus einem aufgeblätterten Buch, so ist das mehr als eine rein intellektuelle Freude der Erkenntnis. Wandernd versuchen wir mühselig das Nacheinander der verschiedenen Ansichten zu summieren, aus der Folge der einzelnen Eindrücke uns jenes Totalbild zu konstruieren, das dem Erbauer vorschwebte — und das uns in dieser Sicht von oben mit einem Mal gegeben wird. So entwirrt sich uns auch plötzlich sinnvoll Platz- und Straßenfolge einer Stadt (Abb. 5) und noch unmittelbarer und überzeugender die Industriebauhaufen Krupps, der Siemensstadt oder die geschachtelten Hafenanlagen Hamburgs, Dortmunds usw. (Abb. 6). Die schwer gelagerte geduckte Horizontalität des geschichteten Stadtbildes von Prag schließt sich ebenso zu gewachsener Einheit zusammen wie der gotisch zerklüftete Vertikalismus der Dolomitlandschaft. In beiden Fällen haben wir — wir alle, nicht nur die Flieger — verlernt eine Folge romantischer Einzelheiten zu sehen — eben jene Einzelheiten, die um ihres „malerischen“ Reizes willen die Generationen vor uns suchten. Wo wir in gleicher Ebene schauend nichts als ein Chaos abschreckender Einzelheiten wahrnehmen, da scheint von oben das Gewirr zweckmäßig und sinnvoll gegliedert, auch dies eine Welt „voller Figur“, die in einem höheren und allgemeineren Sinne Architektur bedeutet. Wie denn überhaupt der Begriff der Architektur gerade aus dieser Perspektive heraus erweitert und verallgemeinert werden muß. Denn erst die Vogelschau läßt uns erleben, was wir vordem nur wußten: wie nämlich die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen die Grenzen zwischen Naturgegebenem und Menschenwerk verwischt, wie Dörfer „gewachsen“ und Gebirge „gebaut“ sind.

DORTMUND, HAFEN. FLUGBILDAUFNAHME DES AERO-LLOYD. ABB. 6

III

Die „schöne Aussicht" war das Ideal der beiden vorangegangenen Generationen, ihr reiste man nach. Sie schien die stärksten ästhetischen Werte in sich zu bergen. Mit anderen Worten: Man suchte Vedouten, möglichst effektvoll gerahmt Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, eine Summe hintereinander geordneter Flächen, vergleichbar dem Kulissenaufbau der Bühne. Und wüßten wir es nicht aus den Reisetagebüchern unserer Eltern und den pädagogischen Hinweisen älterer Baedeker, so bewiese es die bildende Kunst der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Das Lebensgefühl selbst dieser so problematischen Generation war doch immerhin einheitlich genug, um im Wandbild des bürgerlichen Heims die gleiche Wunschvorstellung zu verwirklichen, die zu erleben man versuchte.

In diesem Wechsel der Anschauungen und der Generationen bleibt etwas unendlich merkwürdig, fast wunderbar: die Eroberung der dritten Dimension scheint zunächst lediglich ein Phänomen der Kunst. Die historisierende Fassadenarchitektur der neunziger Jahre wird von den wirklich räumlich empfundenen Bauten des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts abgelöst, die Reliefplastik Hildebrandts von der echten Dreidimensionalität Maillols und der heute noch lebenden Generation deutscher Plastiker. Die entsprechende Entwicklung der Malerei, für die „Räumlichkeit" ein schon fast abgebrauchtes Schlagwort wurde, ist zu bekannt, als daß sie hier noch einmal analysiert zu werden brauchte. Aber all diese Erscheinungen liegen im Bezirk ästhetischer Werte.

Ein Vierteljahrhundert später ermöglicht die Entwicklung der Technik endlich eine rationalistische Erklärung dieser in der Kategorie der Kunst schon vorgeahnten Entwicklung! Die Zusammenhänge in der Geschichte des menschlichen Sehens und damit auch des Kunstwollens sind so verwickelt, daß wir uns begnügen müssen, an diesem Beispiel beide Quellen der Entwicklung aufzudecken, ohne uns ein Urteil über das Verhältnis von Ursache und Wirkung erlauben zu dürfen.

LUFTDAMPFWAGEN VON HENSON

PHANTASIEDARSTELLUNG AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS. ABB. 7

MODERNES DORNIER-FLUGZEUG

BEI BEIDEN ABBILDUNGEN VERBLÜFFENDE ANALOGIE DER FORMEN BIS IN DIE EINZELHEITEN. ABB. 8

IV

Das Instrument der neuen Sicht, das Flugzeug selbst, ist heute vollkommene Form. Die einzelnen Teile und ihre Zusammenfügung können vielleicht konstruktiv noch weiter entwickelt, in der suggestiven Kraft ihres formalen Ausdrucks aber nicht mehr übertroffen werden. Wie beim Automobil ist die Standardform bereits erreicht, früher und in noch erheblich kürzerer Frist. Selbstverständlich, denn die konstruktiven Forderungen der technischen Funktion sind ja hier noch zwingender, weil von der Richtigkeit der Verspannung und der Verwindung einer Flügelfläche stets und immer Menschenleben abhängen.

Die Geschichte des Flugzeugbaus drängt sich in zwanzig Jahre zusammen. Nur zwanzig Jahre! — Denn, nachdem einmal Whrigt den ersten wirklich fliegenden Aeroplan gefunden hatte, wurden all die mehr als ein Jahrhundert überspannenden, tastenden Versuche zur Prähistorie, unwirklich und ohne Bezug zur lebendigen, fliegenden Gegenwart. Unvergeßliche Erinnerung: zum ersten Mal Flugzeugpassagier, festgeschnallt an ein Korbsesselchen mit Lattengestell und Drahtgewirr. Die Groteske dieses Balkonmöbels in zweitausend Meter Höhe war schon damals, 1910, klar, wenn man auch nicht ahnen konnte, daß vom Standpunkt unserer fliegenden Schlafwagen die Primitivität des damaligen Flugzeuges als Entwicklungsstufe nicht etwa mit einer Karavelle des Kolumbus, sondern eher mit dem Einbaumfahrzeug der Fidschiinsulaner verglichen werden muß.

So erstaunlich die Rapidität dieser Entwicklung, noch merkwürdiger ist, daß die heutige Form des

DAMPFFLUGWAGEN VON KAUFMANN. ABB. 9

DARSTELLUNG AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MODERNES ROHRBACH-FLUGZEUG

AUCH HIER EINE ÜBERRASCHENDE FORMALE ANALOGIE. ABB. 10

ALBATROS-FLUGZEUG DER STRECKE BERLIN-MOSKAU-PEKING. ABB. 11

Flugzeuges fast ein Jahrhundert früher vorgeahnt wurde. Geahnt, bildmäßig erschaut, während gerade mathematische Berechnung und technische Konstruktion von der Problematik des Vogelflugs ausgehend Bahnen verfolgten, die sich schließlich endgültig als Irrwege herausstellten und dementsprechend gigantische Vogelschwingen mit menschlicher oder mechanischer Antriebskraft projektierten. Im Gegensatz zu diesen zahlreichen Konstruktionen fand ich Stahlstiche aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die, ohne jede konstruktive Erklärung, genau den charakteristischen Formen moderner Flugzeuge entsprechen. Der Luftdampfwagen von Henson (Abb. 7) entspricht in der Ausbildung des Rumpfes, der Tragflächen und des Schwanzsteuers bis zur Verspannung fast genau dem Dornier-Flugzeug (Abb. 8), nur daß die Propeller hinten anstatt vorn angebracht sind. Um so merkwürdiger, da es sich, wie immer wieder betont werden muß, nicht um eine errechnete Konstruktion, sondern um ein reines Phantasiegebilde handelt. Fast ebenso genau wird der Dampfflugwagen Kaufmanns (Abb. 9) ein Jahrhundert später vom Rohrbach-Aeroplan (Abb. 10) in seiner linearen Führung erreicht. In beiden Fällen schuf freie Phantasie diese Formen als Wunschvorstellung. Diese Utopien sind klarster Ausdruck des Maschinenfluges im Gegensatz zum Vogelflug, aus dessen Nachbildung dem damaligen Stand der Technik nach sich eigentlich der Menschenflug entwickeln sollte. Gerade, daß diese Formen nicht von einer Nachahmung des Vogelfluges ausgehen, ist entscheidend. Auch hier wieder braucht die rationale Konstruktion eine Entwicklung auf vielen Umwegen, um fast ein Jahrhundert später zur gleichen Form zu gelangen, die schon einmal intuitiv erschaut wurde.

Die formale Erscheinung des Flugzeuges wird entschieden durch das Verhältnis von Rumpf und Tragfläche. Möglichste Geschlossenheit der Oberfläche ist der Verringerung des Luftwiderstandes wegen selbstverständlich — die wenigen Einzelteile, die früher noch den Körper überragten, werden mehr und mehr ins Innere verlegt. Beim Rohrbach-Flugzeug und Flugboot (Abb. 13), dem zumindest ästhetisch vollkommensten Typ, sind selbst die Verspannungen eingekapselt. In unvergleichlicher Weise wird dadurch die Vorstellung des durch die Luftgleitens, beinahe des Geschossenseins erfüllt. Aber auch andere Flugzeugtypen, die sich übrigens mit den stärker werdenden Motoren nicht etwa im Sinne größerer Spannweite, sondern größerer Gedrungenheit entwickeln, sind im Äußeren (Abb. 11) und Inneren (Abb. 12) von unerhörter Präzision formalen Ausdrucks — erscheinen wie geladen von schwellender Energie.

ROHRBACH-FLUGBOOT. ABB. 13

Einfacher, klarer, wahrer in der Gestaltung als das Schiff mit seiner vieltausendjährigen Tradition, als die ein Jahrhundert alte Eisenbahn und selbst als das Auto, dessen Entwicklung nur zwei Jahrzehnte mehr umspannt, ist das Flugzeug heute die stärkste und überzeugendste Suggestion technischer Form, die wir kennen, — von gleicher Intensität des Ausdrucks wie die großen amerikanischen Getreidesilos oder die schöngeschwungenen Kurven spannender Hängebrücken. Nicht unwert ist die Form des Instrumentes der neueroberten Perspektiven, die es einer jungen Generation erschloß.

ALBATROS-FLUGZEUG. INNERES. ABB. 12
SITZE ZUM SCHLAFEN UMKLAPPBAR

EDVARD MUNCH, SCHLUSSSZENE AUS IBSENS „GESPENSTER“. 1906

EDVARD MUNCH

IN DER BERLINER NATIONALGALERIE

VON

KARL SCHEFFLER

Dreißig Jahre lang hat sich die Nationalgalerie für den berühmten Norweger wenig interessiert. Sie besitzt bis heute kein Bild von ihm. Jetzt hat sie das Versäumte durch eine Ausstellung in allen Räumen des ehemaligen Kronprinzenpalais nachgeholt, die fast zweihundertfünfzig Werke enthält. So viele Bilder nun könnten einem Maler leicht gefährlich werden. Wenn Munch dieser Generalprobe — trotz leerer Strecken — besser als andere — als Corinth oder Thoma zum Beispiel — standhält, so liegt es an der Art seines Talents. Er ist keiner jener Maler, die in das einzelne Werk die volle Kraft legen; in der Gesamtheit seiner Werke zeigt sich erst seine Eigenart. Das einzelne hat meistens etwas Embryonisches; er ist ein Talent der ersten Anlage und durchschneidet nur selten die Nabelschnur zwischen Werk und Subjekt. Im ganzen aber hat das Lebenswerk etwas biographisch Episches.

Revidiert man bei dieser Gelegenheit das Verhältnis zu Munch, so ergibt sich, daß das, was bei ihm romantisch und auch literarisch ist, schwächer wirkt, daß dagegen die eigentlich malerischen Qualitäten reiner hervortreten. Was dem Norweger seine nunmehr unbestrittene europäische Bedeutung gibt, ist in erster Linie das Gewicht der seltenen Persönlichkeit, das Einmalige und doch Gleichnishafte des Menschlichen; es ist die merkwürdige Mischung, die nirgends sonstwo gefunden wird, von Kraft und Zartheit, Herbheit und Süße, Imagination und Naturgefühl, Intuition und Handwerk, Melancholie und Anmut. Der nihilistische Idealismus Munchs, seine spekulative Beschwörung der Leidenschaft: das will einem schon recht historisch erscheinen; es ist wie eine Erinnerung an die achtziger und neunziger Jahre, als diese Art Weltanschauung in Berlin im Kreis der Freien Bühne gepflegt wurde, in jenem Kreis, woran das schöne Pastellbildnis von Przybyszewski — das Berlin sich sichern sollte — erinnert. Verewigt wird Munchs Kunst nicht durch diese besondere Einstellung zum Leben, der ja auch Ibsen und andere nordische Dichter, die heute schon aus der Mode kommen,

EDVARD MUNCH, ABENDSTUNDE. 1889

NATIONAL-MUSEUM, KOPENHAGEN

Ausdruck gegeben haben. Verewigt wird Munchs Malerei durch Eigenschaften anderer Art. Wie er Männer in ganzer Gestalt porträtiert, wie er sie als Gesamtpersönlichkeiten faßt und sie wesenhaft hinstellt: darin ist er heute einzig. Nicht daß die Dargestellten besonders fest auf dem Boden ständen; im Gegenteil, sie schweben mehr als gut ist in der Luft und im Raum. Menschlich sind sie aber im Kern erfaßt, sind sie völlig realisiert und darum von einer Ähnlichkeit, die nicht den ersten Blick besticht, sondern beständig wächst. Die Frau malt Munch nicht in derselben Weise; sie sieht er mehr gattungshaft, mehr tierchenhaft — alle seine Frauen haben etwas von Eva. Curt Glaser hat hier im vorigen Heft erzählt, daß Munch seine Bilder ungern weggibt, weil er immer noch etwas daran zu vollenden, zu bessern findet. In der Tat ist auch an fast allen noch etwas zu tun; Munch ist ein Meister innerhalb des Fragmentarischen. Um so ergreifender ist es dann aber, wenn von wenigen Tönen und Tonverbindungen eine Stimmung ausgeht, daß man die Natur selbst zu schmecken glaubt. Keiner malt wie Munch den Schnee, wenn er im Frühling schmelzen will, wenn Sonne und Kälte, Frühling und Winter miteinander streiten, keiner malt so die Luft und das Licht des nordischen Frühlings, den feuchten Wind und das Knospen der Bäume. Weiterleben wird der meisterhafte Darsteller des Diesseitigen, der Darsteller der Erscheinung, der zugleich den Sinn der Erscheinung gibt, der Gestalter jener in aller Einsamkeit nicht menschenfremd gewordenen Gefühle, die sich durchaus des Auges und des Augen-Blicks bedienen. Den Nachgeborenen wird endlich auch der große Dekorateur noch etwas bedeuten, der mit schönem menschlichen Schwung Melodien gewinnt aus Lust und Leid, aus Trauer und Jubel, der das Ergründende so gibt, daß es schmückend wird, und der der Nacht nordischer Winter sowohl wie dem Licht nordischer Sommer seine dunkelhelle Kunst mit ergreifender Inbrunst abgewonnen hat.

Aufgestellt sind die Bilder in den ungünstigen Räumen verhältnismäßig gut. Auch der Gruppierung kann man im wesentlichen zustimmen. Vor den zum Teil recht guten Munchausstellungen früherer Jahre (Sezession, Gurlitt, Paul Cassirer) hat diese Veranstaltung voraus, daß sie sehr umfangreich ist und daß sie Bilder aus norwegischen Museen und Privatsammlungen zeigen kann, die man noch nie gesehen hat und die zum Teil das Beste mit sind, was Munch gemacht hat. Hoffentlich wird nun lange Versäumtes nachgeholt und etwas für die Nationalgalerie erworben. Und hoffentlich wird das beste Erreichbare gewählt.

Das Kupferstichkabinett zeigt zu gleicher Zeit seinen reichen und schönen Besitz an graphischen Arbeiten Munchs in den Ausstellungsräumen für moderne Kunst.

EDVARD MUNCH, WEINENDES MÄDCHEN. 1913

KARL HOFER, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Den schönen Ausstellungen bei Thannhauser und Perls folgte eine Stillebenausstellung in der Galerie Matthiesen. Es wurden im wesentlichen deutsche und französische Bilder von 1850 bis zur Gegenwart gezeigt. Die Idee dieser Veranstaltung war hübsch und erfüllte einen alten Wunsch. Eine solche Ausstellung wird stets Stimmung haben, weil die Maler anders vor einem Stilleben als vor einem Menschenantlitz oder in der bewegten Landschaft sitzen. Sie sind ruhiger, beschaulicher und genießen die Arbeit in einer eigenen Weise; und dieser Gemütszustand geht auf den Betrachter über. Das Talent gibt nicht oft im Stilleben das Letzte und Höchste, dessen es fähig ist, aber es gibt sich liebenswürdig. Die Ausstellung war, wie alles, was die Galerie Matthiesen darbietet, sorgfältig gemacht. Es fehlten freilich die eigentlich bedeutenden Beispiele. Von den großen Franzosen zum Beispiel, war keines der Hauptwerke zur Stelle. Es erklärt sich daraus, daß die Privatsammler immer zurückhaltender werden. Das ist erklärlich, aber bedauerlich. Um so bedauerlicher, weil deutsche und französische Bilder nebeneinander hingen und weil diese Begegnung noch viel aufschlußreicher gewesen wäre, wenn die Galerie alle ihre Wünsche hätte befriedigen können. Aber auch so zählt diese Stillebenausstellung zu den Veranstaltungen dieses an Anregungen reichen Winters, an die man gern zurückdenken wird.

In der Galerie Flechtheim stellte sich George Grosz als Bildnismaler vor. Er ist als solcher viel zahmer als seine früheren Manifeste es haben glauben lassen. Der Orlikschüler malt etwa im Sinne der „Neuen Sachlichkeit", aber es ist ein Naturalismus ohne alles „Magische" und unendlich bürgerlich. Was in den Bildnissen gut ist, kommt vom Zeichner, die Malerei ist hilflos. Die Lehre, die daraus gezogen werden kann, besteht darin, daß es für den Künstler gar nicht so schwer ist, Phantasie zu entwickeln, wenn er aus dem Kopf arbeitet und Tendenzen folgt, daß es sich vor der Natur erst wahrhaft zeigt, ob der Maler die wesentliche, die gestaltende Phantasie hat, die vor der Natur von der Natur zu abstrahieren vermag. Grosz ist als anklagender Karikaturist wahrhaftig nicht blöde. Warum nur hat er nicht den Mut, seinen Bildnissen jenen Zusatz von Karikatur zu geben, den jedes gute Portrait braucht? Dieses erst würde künstlerische Freiheit beweisen; die Verhöhnung des Schiebers beweist diese Freiheit nicht.

Der Fall Grosz ist typisch. Die gewaltsame Stilisierung

KARL HOFER, LANDSCHAFT BEI LUGANO

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

gerät stets früher oder später in eine Sackgasse. Tasten die Künstler sich dann zur Natur zurück, so ist ihre Anschauungskraft meistens defloriert. Es zeigte sich in der Galerie Neumann & Nierendorf (die in höchst charaktervoller Weise bestimmten Überzeugungen folgt), vor neuen Bildern von Schmidt-Rottluff. Und bei Viktor Hartberg vor Bildern und Zeichnungen von Pechstein. Beide Künstler hatten sich auch an den Wettarbeiten für die malerische Ausschmückung der Frankfurter Marienkirche beteiligt. (Die Entwürfe waren ein paar Tage in der Akademie ausgestellt.) Die Entwürfe Schmidt-Rottluffs und seine Bilder wirken wenigstens von seiten des Dekorativen, Pechstein aber verfällt immer mehr dem rein Akademischen. Auch eine Schwenkung des Zeichners von van Gogh zu Derain beweist es. Geht es in diesem Tempo weiter, so wird mancher revolutionäre Expressionist bald akademischer sein als Artur Kampf. Man beginnt als Maler nicht ungestraft mit den letzten Dingen. Wer mit fünfundzwanzig erscheinen will wie der alte Rembrandt oder der reife Giotto, der läuft Gefahr, im Alter wie ein Anfänger zu erscheinen.

Auch Karl Hofer, der in der Galerie A. Flechtheim ausstellte, ist ständig in Gefahr, von seinem eigenen „Stil" vergewaltigt zu werden. Doch steht in diesem Fall hinter der Überzeugung ein ungewöhnlich ernster Arbeiter. Und ein Mensch, der naiv genug geblieben ist, um immer wieder den ersten frischen Natureindruck hindurchschimmern zu lassen. Hofer läßt es sich ehrlich sauer werden; darum wirken seine Bilder in der Gesamtheit charaktervoll, seine Kunst hat ein festes Fundament. Bezeichnend ist aber auch, daß im Kleinsten, im fast Zufälligen oft sein Bestes enthalten ist. Besseres als ein kleines grünes Früchtestilleben war nichts in der Ausstellung; die großen Kompositionen erzwingen Achtung, diese Gelegenheitsarbeit griff unmittelbar an das Gefühl.

In den oberen Räumen der Nationalgalerie waren Bilder, Aquarelle und Zeichnungen von Otto von Faber du Faur ausgestellt. Die Leser von „Kunst und Künstler" haben im vorigen Jahrgang die hübschen Erinnerungen gelesen, die der Sohn, Hans von Faber du Faur, veröffentlicht hat. Sie haben damit gleich auch Biographisches erfahren. Was den Maler, von dessen Lebenswerk die Ausstellung eine gute Vorstellung gibt, bewegte, bezeugen die Kopien nach Tintoretto, Rubens und vor allem nach Delacroix. Faber du Faur war ein nachempfindender Romantiker, er lebte in der Delacroix-, doch auch in der Decampsstimmung, und wurde entscheidend von Schreyer beeinflußt, dem er befreundet war. Der ehemalige Offizier hat Schlachtenbilder und Vorstellungen

MAX SLEVOGT, ERDBEEREN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

VINCENT VAN GOGH, SCHWERTLILIEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

vom Orient gemalt, mit guter künstlerischer Gesinnung, doch ist er immer mehr oder weniger im Banne der Münchener Ateliergesinnung geblieben. Er war ein vornehmer, nicht aber ein starker und eigentümlicher Maler. K. Sch.

DRESDEN

Das Werk des sechzigjährigen Emil Nolde wird in einer großen Ausstellung in Dresden ausgebreitet. Zweihundert Gemälde sind durch die Kunsthandlung Fides in dem Ausstellungsgebäude an der Lennéestraße vereinigt worden. Ein Kuratorium aus vielen Persönlichkeiten wurde gebildet. Ein reich ausgestatteter Katalog ist erschienen mit zahlreichen Beiträgen von Freunden und Verehrern des Künstlers, Bekenntnissen von gläubigen Bewunderern, die charakteristisch sind für die Art der Wirkung, die Noldes Kunst übt. Denn diese Kunst verlangt anstatt sachlicher Anerkennung ekstatische Hingabe, sie scheint in einem Zustande halbwachen Traumlebens geschaffen, und sie wendet sich an eine Gemeinde, die gläubig die Visionen ihres Propheten hinnimmt.

Wer gewohnt ist, Kunst anders zu sehen, wer sich über Wesen und Mittel einer malerischen Äußerung Rechenschaft zu legen versucht, muß immer wieder Anstoß nehmen an den Unzulänglichkeiten der formalen Realisierung Noldescher Kunst. Er findet an Stelle einer klaren malerischen Phantasie eine trübe Phantastik, die aus den Quellen einer dunklen Triebhaftigkeit gespeist, wohl auf empfängliche Gemüter in einer besonderen Weise zu wirken imstande ist. Aber solche Wirkung scheint uns außerhalb des Wesens der Kunst zu liegen, das letzten Endes, so vielfältig die Äußerungsmöglichkeiten sind, in einer Läuterung der Form besteht.

Das eigentliche Mittel der Noldeschen Kunst ist die Farbe. Sie wird um ihrer unmittelbar sinnlichen Wirkung willen benutzt, gleichgültig, ob es sich darum handelt, eine Natursituation wiederzugeben oder ein Phantasiegebilde darzustellen. Wenn Nolde Blumen malt, übernimmt er unmittelbar die farbige Realität in seine Bilder, ohne jene Umsetzung zu versuchen, die innerhalb der Bildrechnung jeder Farbe ihr Daseinsrecht erst zu geben hat. Und wenn er seine gespenstischen Visionen in merkwürdige Phantasiefarben kleidet, so sind auch diese Farben im Grunde ganz real gemeint, sie sind nicht als Teile eines farbigen Bildorganismus verständlich, der ihre Naturferne zu rechtfertigen vermöchte, sondern sie sind um ihrer unmittelbar gegen-

HENRI MATISSE, DER GRÜNE KÜRBIS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

ständlichen Wirkung willen gewählt, sie wollen den Eindruck des Phantastischen nochmals steigern, auf den diese Kunst überhaupt gegründet ist.

Für ein farbenempfindliches Auge haben Noldes Bilder darum etwas Peinliches. Seine Farbe ist niemals organisiert, die Töne stehen nicht in einer erkennbaren Beziehung zueinander, sie drängen nach vorn oder fliehen in die Tiefe, sie zerreißen das Bild, anstatt sich zur Einheit zu schließen, und dieser Eindruck des ungeformt Chaotischen steigert sich in manchen Sälen der Dresdner Ausstellung, wo Bild an Bild sich drängt, zu einer peinigenden Qual.

Es soll nicht geleugnet werden, daß eine höchst merkwürdige Persönlichkeit hinter diesen Werken steht. Aber es scheint, als habe ein wahrhaft tragisches Schicksal diesem zur Kunst bestimmten Menschen den Weg zur Erfüllung verstellt. So entstand jenes Zwitterwesen der Malerei, das von den einen aufs höchste gepriesen, von den anderen aufs schärfste bekämpft wird, ein Zwitter des Bedeutenden und des Unzureichenden, das jenes gefährliche Wort Lügen straft, nach dem es genügen soll, Großes nur gewollt zu haben.

Glaser.

BERLIN

Zu den Hauptaufgaben der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin gehört es, ihre Photographiensammlung auszubauen. Eine Kunstbibliothek darf die Kunst von heute und gestern nicht allein durch Bücher und die in ihnen wiedergegebenen Abbildungen vermitteln, es muß auch eine reichhaltige Sammlung von Photographien vorhanden sein, die das Buch bis zu einem gewissen Grade ersetzen kann (natürlich nur für den Laien), ganze Kunstgattungen und Epochen in möglichster Vollständigkeit enthält und auch dem Kunsthistoriker wichtiges Studienmaterial bietet.

Die deutsche plastische Abteilung dieser Sammlung ist soeben vollendet, ein kleiner Teil, der einen vorzüglichen Überblick über die mittelalterliche Plastik Deutschlands gibt, ist zur Zeit im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums (Prinz-Albrecht-Straße) ausgestellt. Auch die architektonische Abteilung ist ausgebaut worden, das Kunstgewerbe wird folgen. Wenn erst auch die übrigen europäischen Länder und der Orient in gleicher Ausführlichkeit vertreten sind, wird die Photographiensammlung der Kunstbibliothek die reichhaltigste öffentliche Sammlung dieser Art darstellen.

Man soll diese Bestrebungen nicht gering einschätzen. Eine derartige Sammlung, die ja auch von Buchverlägen zur Auswahl von Klischeevorlagen benutzt wird, ist mit das wichtigste Mittel, die Allgemeinheit mit den vergangenen und neugeschaffenen Kulturwerten vertraut zu machen und diese zur lebendigen Wirkung zu bringen. Wolfgang Herrmann.

HANNOVER

Der Begriff „Kunstverein“, durch ein zu starres Festhalten an einer falsch verstandenen Tradition jahrelang mit einem schlechten Ruf behaftet, hat in Hannover dadurch neuen Glanz gewonnen, daß man durch eine Auffrischung des Verwaltungsrates mit jungen Kräften die Verbindung mit der lebendigen und mit der ringenden Kunst wieder herstellte. Man hat in der diesjährigen Frühjahrsausstellung den Querschnitt so weit in die Gegenwart zu legen gewagt, daß die Schau von mehr als vierhundertfünfzig Werken, die sich in den siebzehn schönen Sälen des Künstlerhauses darbieten, etwas wie das Repräsentativste — wenn auch nicht Vollständigste — dessen darstellt, was heute an Proben modernen künstlerischen Schaffens überhaupt an einem Platze zu vereinigen ist. Die Aussicht, den vom Kunstverein gestifteten 2000 Mark-Preis zu bekommen, mag auf die Beschickung in diesen für den Künstler besonders harten Zeiten belebend eingewirkt haben.

Für den, der nicht nur Bilder zu sehen, sondern das Wesensbild der gegenwärtigen Gesamtkunst zu finden trachtet, wird aus der Besichtigung der großen Schau die Überzeu-

OSKAR KOKOSCHKA, ROSEN
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

gung herausspringen, daß wir uns durchaus in einem Stadium der Ruhe befinden, die noch zu erweisen hat, ob sie lediglich eine Atempause oder wirkliche Besinnung ist.

Inzwischen fiel der 2000-Mark-Preis an den Berliner Maler Karl Hofer für ein Bild „Häusergruppe", das, auf den Spuren Cézannes, in dem terrassenförmigen Aufbau des Hintergrundes, den reichen Rangabstufungen im Weiß der Häuser bedeutende farbliche und kompositionelle Werte besitzt.

Kurt Voss.

MÜNCHEN

Vor kurzem sind aus dem Besitz einer Nebenlinie der hessischen großherzoglichen Familie zwei Alben mit aquarellierten Landschaftsfederzeichnungen von Wilhelm Fohr in den Münchener Handel gelangt. Die beiden Bände, die neben einigen naiven Sagenillustrationen vor allem Ansichten aus der Provinz Starkenburg und aus Baden enthielten, wurden aufgeteilt, und die meisten Blätter fanden sehr rasch Liebhaber. Einige der besten wurden von öffentlichen Sammlungen erworben, so von der Münchener Graphischen Sammlung. In der Ludwigsgalerie der Herren Nathan sah man die Blätter zum letztenmal zu einer Ausstellung vereinigt. Die Alben waren bisher nur wenigen Kennern und Freunden deutscher Kunst bekannt. Das vielleicht schönste Blatt mit dem Mummelsee hat seinerzeit Lohmeyer in seinem Fohrheft abgebildet. Die einzelnen Blätter sind sehr ungleich. Es handelt sich um sehr frühe Arbeiten, aus dem Jahr 1814 (die Folge war der Protektorin des Künstlers, der Erbgroßherzogin von Hessen gewidmet), in denen die Zusammenhänge mit der Schweizer Landschaftsmalerei eines Aberli zum Beispiel und auch mit dem eigentümlich graphisch dekorativen Stil eines Salomon Gessner deutlich zu erkennen sind. Neben reichlich naiven Blättern sehen wir Arbeiten, in denen sich ein sehr begabter junger Künstler anzeigt, der auf dem Wege war, ein neuer Elsheimer zu werden, dem aber ein tragisches Geschick allzufrüh den Weg zu einem reichen und reifen Schaffen verschlossen hat.

In Ergänzung hat die Ludwigsgalerie einige weitere Arbeiten Fohrs zur Ausstellung gebracht, so neben dem unter dem Namen „Romantische Komposition" bekannten Bild eine frühe Porträtzeichnung, die bisher offenbar zu Unrecht als Daniel Fohr galt, sowie eine große Gouache mit einer Ansicht von Tivoli, die merkwürdig stark an französische Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts erinnert und auf der Ausstellung zum erstenmal als Arbeit Fohrs gezeigt wurde.

A. L. M.

KARLSRUHE

In der Galerie Moos hat in Karlsruhe der Trübnerschüler Arthur Grimm eine Kollektion Gemälde ausgestellt, die einen kurzen Abriß seines Entwicklungsganges gibt.

Diese Entwicklung entbehrt nicht einer gewissen Typik. Die frühen Bilder zeigen ein beherrschtes malerisches Empfinden, das vor allem die Farben gut gegeneinander abzustimmen weiß. Die Farbe ist noch alles.

Indessen neben optischen Problemen und solchen des malerischen Geschmacks zeigt sich auch eine Neigung zur Idylle, die in den deutschen Landschaftsstücken da und dort einen Einfluß Thomas vermuten läßt.

Um 1919 tritt auch bei Grimm die Wende ein. Vom Expressionismus wird er freilich kaum gestreift, dagegen zeigen seine letzten Bilder eine deutliche Berührung mit der sachlichen Tendenz unserer Tage, die seiner zurückhaltenden Art eher entgegenkommt.

Im ganzen hat man den Eindruck mehr einer sensiblen als energischen Natur, die aber durch künstlerischen Takt und durch die ruhige Sicherheit ihres Weges anspricht.

L. Moser (Karlsruhe).

CARL PHILIPP FOHR, DIE TRÜMMER EINER BURG DER ZÄHRINGER
AQUARELL. AUSGESTELLT IN DER LUDWIGS-GALERIE, MÜNCHEN

MANNHEIM

Als erste Ausstellung des neuen Jahres hat die Kunsthalle eine Übersicht der „Wege und Richtungen abstrakter Malerei in Europa“ veranstaltet.

Die Übersicht gestaltete sich lohnend. Gewiß tritt bei manchem Einzelresultat der Eindruck der Geste wie des Experiments deutlich hervor — das ist auch europäisch. Aber die gegebene Anregung zur „Zucht der reinen Formen“ ist so wertvoll, daß der Nachteil der Problematik dadurch wettgemacht wird.

Die Problematik kommt nicht aus dem Mangel der mehr oder weniger modellmäßigen Darstellung der „Natur“, sondern aus der nicht rein durchgeführten Trennung von den Darstellungsweisen des Naturalismus und Individualismus: der Ölmalerei und dem Staffeleibild. Diese Trennung ließ sich nur im „Kunstgewerbe“ und der Architektur und einer ihr dienenden Malerei wirklich durchführen.

Sehr beachtenswert ist unter den Ausstellern der Gegensatz zwischen den Franzosen auf der einen, Deutschen und Russen auf der anderen Seite. Jene wirken mehr als subjektive Lyriker oder als Analytiker — die Namen Bracque, Delaunay, Gleizes, Picasso und der feine Valmier sind hier zu nennen —, diese als geborene Metaphysiker. Moholy Nagy-Dessau und El Lissitzy-Moskau treten hier in den Vordergrund.

Mit Recht erscheinen auch Kandinsky und Klee, obwohl Kandinskys stürmische Disziplinlosigkeit, Klees überlegte und leicht ironische Naivität mit dem Konstruktivismus der anderen nicht ohne weiteres zusammengehen.

L. Moser (Karlsruhe).

LONDON, EXHIBITION OF FLEMISH ART

Auch diese Ausstellung zeigte den merkwürdigen Fall, daß ein mangelndes Gefühl für das Künstlerische als Gegenwartserscheinung in einer Zeit oder in einem Land nicht notwendigerweise auch den Sinn für die vergangene Kunst ausschließen muß. Das in England traditionelle Verhältnis zur Kunst der Vergangenheit bewährte sich sogar hier in besonderem Maß. Noch gegen Ende hatte die Ausstellung der altniederländischen Malerei, die seit Anfang des Januar dauerte, Tag für Tag Besuchsziffern aufzuweisen, wie sie bei uns kaum jemals erreicht werden. In den Räumen der Royal Academy trafen sich neben der überwiegenden Mehrheit der weiblichen Besucher die „Bukanier“ unter den Forsytes, Künstler, Sammler und eine stetige Anzahl von ausländischen Gelehrten.

Die Bilder waren so weit als möglich nur bis in Augenhöhe aufgehängt, und manches sonst in den Kirchen oder selbst in Galerien wie der Brüsseler kaum zugängliche Werk gewann hier greifbare Gestalt. Das Wesentliche der Malerei, das Technische und Zuständliche, trat in dieser Nähe besonders deutlich und scharf zutage, sehr zum Vorteil für die Beurteilung. — Die Primitivenforschung lebt ja mehr als jede andere in ständiger Notwendigkeit vom unmittelbaren Vergleich. Die Stilunterschiede sind gering (die vertriebene Malweise verrät nur wenig von einem Duktus der Hand), Wiederholungen, Repliken, Kopien jeder Art sind zahlreich, Zustand, Überarbeitung, Erhaltung spielen die größte Rolle bei der Beantwortung der Frage nach dem Originalen und lassen sich oft ebenfalls nur vergleichsweise spezifizieren. So konnte die Ausstellung selbst für diejenigen, die von da und dort das meiste kannten, in ihrer Zusammenfassung und nach ihren Vergleichsmöglichkeiten Neuland darstellen. Daß ein englisches und ein belgisches Komitee unabhängig voneinander an der Auswahl und Zusammenstellung gewirkt hatten, äußerte sich in einer gewissen Ungleichheit der Bewertung, wobei die belgische Sektion offenbar größere und in Einzelfällen vielleicht zu große Toleranz bewies. Naturgemäß war manches Werk da, das schon der großen Brügger Ausstellung 1902 seine Bekanntwerdung dankte, die, man erinnerte sich abstandempfindend mit lebhaftem Gefühl, für die niederländische Kunstgeschichte so außerordentlich fruchtbar geworden und mit Hulins Katalog und durch Geh. Friedländers denkwürdige Kritik eine neue Ära der Betrachtung eingeleitet hatte. Nicht wenige richtunggebende Bestimmungen gingen auch hier auf die Initiative dieser beiden Kenner zurück. Da von den frühen Werken außerdem fast alles in Geh. Friedländers Standardwork der altniederländischen Malerei schon Erwähnung gefunden hatte, das von den Verfassern des Katalogs eifrig benutzt worden

KONRAD VON KARDORFF, BILDNIS O. FLAKE. 1926

war, so war eine Grundlage der Beurteilung gegeben wie selten zuvor.

Neben den Perlen, die der Eingangssaal barg (Werke von van Eyck bis Memling, darunter die beiden miniaturartig ausgeführten Täfelchen, der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen unter dem traditionellen Namen Hubert van Eycks — nach F. Winklers Vermutung Meister von Flémalle — und der Hieronymus des Petrus Christus, den das Museum in Detroit vor zwei Jahren erwarb), bildete der alleinstehende Goes-Altar, die Stiftung King James III. aus Holyrod für alle nichtenglischen Besucher eine außerordentliche Attraktion. Unter den neuentdeckten Werken, die im Saal der Primitiven durch ihre ganz einzigartige Qualität und Reinheit hervorstachen und die höchste Vorstellung erzeugten, war das Rogierbildnis eines jungen Mannes von unerhörtem Adel der Erscheinung, das Hon. W. Samuel geliehen (46), die kleine farbenfrische Madonna des Dirk Bouts (Bes. Gutekunst, 57) und das seit längerem genannte schönste Bildnis des Petrus Christus (16), das eines Kartäusermönchs. Petrus Christus behauptete hier einen Rang völlig ebenbürtig dem der Eyck, Rogier und Campin. Die wenigen namenlosen und außerhalb der großen Tradition stehenden frühen Altarbilder (aus S. Sauveur in Brügge, Lüttich und Diest) erschienen recht provinziell und an ihnen gemessen wurde die gewaltige Evolution der van Eyckschule besonders deutlich. — Der zweite Saal zeigte die Schulen von Brügge, Brüssel, Antwerpen um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts, an der Hauptwand vor allem Gerh. David, dazu einige Holländer, Hieronymus Bosch, Mostaert (zwei undeterminierte Bildnisse mit dem Datum 1522) und Jan de Cock. Die Rätsel einiger schwer bestimmbarer Altarbilder, wie der sogenannten Krönung Thomas v. Becheks, der Rochusfolge aus S. Jacques, Antwerpen u. a. wurden auch hier nicht gelöst. — Den vierten Raum beherrschten Qu. Massys und Jan Gossaert, jeder mit mehreren bedeutenden Arbeiten, die auch den Kennern völlig neu waren. Orley und Joos v. Cleve waren geringer vertreten. Von Goswin van der Weyden, dem Enkel Rogiers war die ganze Folge der Dymphnalegende aus Tongerloo (jetzt in Privatbesitz) ausgestellt. — Der fünfte Saal enthielt außer Breughel und Breughelartigem zahlreiche charakteristische Beispiele der Porträtierkunst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts von A. Moro, Pieter und Frans Pourbus, Frans Floris, Neufchatel und dem in England tätigen Meister H. E. Sichere Figurenstücke von W. Key, L. Lombard, Pseudolombard, C. Buys schlossen sich an.

Ganz vorwiegend aus englischem Privatbesitz waren schließlich die Werke der monumentalen vlämischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, Rubens, van Dyck, Jordaens, zusammengekommen, deren Bewunderung hier mehr noch als anderswo dem natürlichen, eingeborenen Geschmack und der eigenen Attitude entspringt. Zahlreiche Rubensskizzen und Zeichnungen boten hinreichendes Material, diese gegenüber den Primitiven so ungeheuer ausgedehnte Schaffensweise kennen zu lernen.

Da das Hauptgewicht der Ausstellung auf dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert lag, so hatte man auch für die Handzeichnung einen Überblick über diese Zeit zu geben versucht, und im Zusammenhang mit der instruktiven Zeichnungsausstellung, die das Britische Museum gleichzeitig veranstaltete, vermochte man einige Erfahrungen zu sammeln, wenn auch freilich nicht genug, um den besonders schwierigen Fragenkomplex der niederländischen Originalzeichnung des fünfzehnten Jahrhunderts mit Erfolg anzugreifen.

P. Wescher.

ALFRED KUBIN

Kubin vollendet in diesem Monat sein fünfzigstes Lebensjahr. Wir haben in diesen Heften so ausführlich schon von ihm gesprochen (Jahrgang XVIII, Seite 109 ff.), daß bei dieser Gelegenheit ein kurzer Hinweis genügt. Kubin gehört zu den Zeichnern, denen ihre Kunst in jeder Weise zum Schicksal wird. Er hätte menschlich ersticken müssen, wenn ihm nicht das Organ seines Talentes gegeben worden wäre. Das ist dann aber auch das Geheimnis seiner Wirkung. Alles was er macht, ist irgendwie im Tiefsten erlebt und wird darum den Betrachtern zu einem Erlebnis. Nicht alle seine Zeichnungen, seine Illustrationen sind durchaus erfreulich; aus allen aber spricht ein inneres Müssen und eine starke Bewegtheit. Schon daß er die heftige Spannung ausgehalten hat, ist ein schöner Sieg. Es wird ein nicht alltägliches Schauspiel sein, zu beobachten, wie Kubin sich jenseits der Fünfzig mit dem Leben künstlerisch abfinden wird.

K. Sch.

KONRAD VON KARDORFF, SELBSTBILDNIS. 1923

KONRAD VON KARDORFF

VON

HANNA GRISEBACH

Seit Konrad von Kardorff 1920 Berlin verließ und an der Breslauer Akademie als Lehrer arbeitet, ist er wenig hervorgetreten. Denn der Krieg, den er ganz mitmachte, hatte ihn aus der Bahn gerissen. Er mußte erst zum Leben und zur Kunst zurückfinden.

Führer wurde ihm Purrmann. Schon vor dem Kriege hatte Kardorff von der grauen Malerei weggestrebt und sich um eine stärkere Farbigkeit bemüht. Gerade das, was er nicht besaß, lockte ihn an der Kunst des Freundes: das Volle und Bunte und Rheinländisch-Saftige, das Breite und Feste. Aber der Gegensatz zum Besinnlichen und Nüchternen in ihm — er ist der Sohn eines Schlesiers und einer Mecklenburgerin — war zunächst zu stark, als daß Harmonie hätte entstehen können. Man wird diese Jahre immer als einen Übergang zu betrachten haben. Heute dringt seine Natur wieder durch, nachdem er das Erlebnis in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Er bevorzugt wieder sanftere Töne und läßt die Dinge mehr in Luft stehn. Technisch bedeutet es eine Wandlung von stark deckendem Auftrag zu einem sehr dünnen Pinselstrich, der die Temperauntermalung durchschimmern läßt. Die Durcharbeitung ist intensiver, der Bau fester, die Struktur klarer als bei Werken seiner impressionistischen Zeit.

Kardorff ist immer in erster Linie Porträtmaler gewesen. Das Menschliche interessierte ihn von jeher. Ja, auch zu andern Themen, der Landschaft, dem Interieur, dem Stilleben, muß er eine persönliche Beziehung haben, sollen sie mehr sein als Studien. Wenn er z. B. einen von Sonne durchwärmten Raum seiner Wohnung malt oder einen ihm lange vertrauten Blick aus dem Atelierfenster, dann haben auch solche Stücke die Note seiner Persönlichkeit. Wenn Hamann in seinem Buche über das neunzehnte Jahrhundert Kardorff unter dem Impressionismus der neunziger Jahre behandelt, so ist das nicht nur zeitlich falsch, weil der Maler erst nach 1900 selbständig zu arbeiten begann, sondern bedeutet auch ein Mißverstehen des Geistigen, denn Kardorff hat niemals — freilich ebensowenig wie die andern dieser Gruppe — „Mangel an Achtung vor allem Menschlichen" besessen und „einen rein optischen Impressionismus" gepflegt. In seinen Porträts sucht er nicht „den Eindruck erster flüchtiger Bekanntschaft festzuhalten", nein, gerade das Ruhende und Bleibende hat er zu geben getrachtet. Und

Anmerkung der Redaktion: Den fünfzigsten Geburtstag von Kardorffs unterstreicht die Galerie Schulte in Berlin durch eine umfangreiche Ausstellung, die einen ausgezeichneten Eindruck macht und mit neuem Respekt vor der ernsten Arbeit des Künstlers erfüllt.

da ist er am glücklichsten, wo er ihm nahestehende Personen bildet. So gibt es einige reizende Bildnisse seiner Kinder und sein bekanntestes Bild ist das seines Vaters geworden.

In seiner Menschenauffassung wird man ihn also weniger in die Nähe Liebermanns als in die Kalckreuths zu stellen haben. Und wie Kalckreuth ist auch er kein gesuchter Frauenmaler. Alle seine wichtigen Bildnisse gelten dem Manne: von den frühen Porträts des Grafen Moltke (1903, „ziemlich schlecht, aber Liebermann fand es ganz nett", notiert er), des Abgeordneten Stubbendorf (1904, „das erste anständige Bild, das ich zuwege brachte"), des Herrn Pfau (1905), des Vaters (1906) bis zu Hindenburgs lebensgroßer Figur und Otto Flakes Kopf aus dem letzten Jahre. Und schließlich bis zu seinen Selbstbildnissen, die — man wird es nach dem Gesagten verstehen — ein Zusammenwirken der besten Kräfte des jetzt Fünfzigjährigen darstellen. Der Ernst und die Disziplin, die aus allem sprechen, sind ein wesentlicher Zug der Kardorffschen Kunst. Wer solche Eigenschaften besitzt, verbunden mit einer wahren Leidenschaft für das Malen, von dem mag man noch manche Gabe erhoffen.

GÜNTHER MARTIN, BILDNISBÜSTE HEINR. MAIER. BRONZE
GESCHENK DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZUM 60. GEBURTSTAG DES DARGESTELLTEN

CHRONIK DES MONATS

ZU ROBERT VISCHERS 80. GEBURTSTAG

Robert Vischer gehört zu jenen Vertretern der Kunstwissenschaft an Universitäten, von denen ein großer Einfluß ausging, ohne daß sie jemals im Vordergrund des öffentlichen Interesses standen. Niemals so berühmt wie Henry Thode, niemals auch nur im Entferntesten so in Anspruch genommen von einer Schülerschaft oder einer Schule wie Wölfflin, übte er dennoch einen nachhaltigeren Einfluß auf seine Hörer aus als jene Lehrer, auf Hörer, die allerdings nur zu geringstem Teil aus Kunsthistorikern bestanden. Als Sohn des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer kam er nicht nur von der Ästhetik her, sondern blieb er ihr zeitlebens treu. Es ist sehr schwer festzustellen, wieviel an Friedrich Theodors Buch „Das Schöne und die Kunst" geistiges Eigentum des Vaters und wieviel daran geistige Leistung des Herausgebers, des Sohnes, eben Robert Vischers ist. Und in der im Jahre 1873 erschienenen Schrift Robert Vischers „Das optische Formgefühl" sind die Grundlagen zur ganzen modernen Ästhetik, zur Lehre von der Einfühlung zum Beispiel, gelegt. Die Biographie „Luca Signorelli" (1879) ist heute noch ein Muster ihrer Gattung. Und hätte Robert Vischer seinen großen, 150 Seiten langen Aufsatz über „Albrecht Dürer" nicht in dem Sammelband seiner „Studien" (1886) versteckt, sondern als selbständiges

Buch herausgegeben, so wüßten heute nicht nur die Spezialisten, sondern alle Kunstfreunde, daß Robert Vischer es war, der eine große künstlerische Würdigung Dürers hinstellte und, als erster, den Stil der trocken biographischen Künstlergeschichte, wie Thausing und Springer ihn pflegten, ersetzte durch Gestaltung, eine Gestaltung, in der Menschliches nicht weniger zu seinem Rechte kommt als Formal-Ästhetisches.[1] Wir haben mit der Zeit ein wenig genug bekommen von der später an andrer Stelle kunstwissenschaftlicher Schulung so reichlich exerzierten Formalästhetik. Bei Robert Vischer aber war sie schöpferisch und naiv, aus der Anschauung und aus dem Gefühl, nicht aus der sezierenden Arbeit des Verstandes hervorgewachsen. Wirklich bekannt geworden, in weiteren Kreisen bekannt, ward Robert Vischer durch sein Buch über „Rubens". Mit Jacob Burckhardt schien der Letzte verstorben zu sein, der Rubens wirklich liebte. Da kam dies Büchlein, ebenso kurz wie erschöpfend, ebenso gründlich wie schwärmend, ebenso zuverlässig wie dichterisch. Empfunden und gefühlt bis in die letzten Einzelheiten hinein, voll von glücklichen Formulierungen und im Stil das Werk eines Sprachbildners von plastischer Kraft. Die Fähigkeiten nun, die dieses Meisterwerk unserer deutschen Kunstliteratur auszeichnen, sind es, die Vischers große Bedeutung als Universitätslehrer ausmachten. Er gab nie, was man auch in Büchern lesen könnte oder nie nur dies. Er gab seine Anschauung und seine Empfindung von den Dingen, mit Leidenschaft, aber einer Leidenschaft, die in jedem Augenblicke kontrolliert wurde vom höchsten Verantwortungsgefühl des Ästhetikers, von dem Bildungsbewußtsein und dem Kulturgefühl des gelehrten Kunsthistorikers (der Schnaase und Kugler und Hotho nicht nur kannte, sondern auch las), und von dem Dichterischen in ihm, das nicht ruhte, bis er seine vor Kunst, Menschen und Geschichte gemachten Gefühlserfahrungen so klar und so rein formuliert hatte, daß diese Formulierungen vor den Hörern dastanden nicht nur als vollkommene rednerische, sondern auch als vollendete literarische Leistungen. Er sprach anders als er schrieb, und er schrieb anders als er redete. Aber beides war in sich vollendet und in allem spürte man immer die große Persönlichkeit. Robert Vischer lehrte in Breslau und Aachen, dann mehr als ein Jahrzehnt in Göttingen. Und Göttingen war eigentlich keine Universität für Kunsthistoriker; man kam, wenn man kam, seinetwegen. Hätte Robert Vischer in München oder in Wien lehren dürfen, dann wäre, nachdem die Modeströmungen in der Kunstwissenschaft verrauschten, seine Wirkung sehr tief und sehr heilsam gewesen. Um so mehr hat man Anlaß, dieser großen Persönlichkeit an seinem achtzigsten Geburtstage für das Viele zu danken, was sie in der Stille wirkte.

E. Waldmann.

CHRISTIAN LANDENBERGER †

Aus reichem Schaffen ist am 13. Februar im Alter von 64 Jahren Christian Landenberger abberufen worden, der sympathischste und tüchtigste unter den süddeutschen Freilichtmalern. Am 7. April 1862 in Ebingen geboren, hat er zunächst die Stuttgarter Kunstschule besucht, um früh nach München überzusiedeln, wo er die Einwirkung Leibls und Uhdes erfuhr. Seine Entwicklung vollzog sich in bemerkenswerter Ähnlichkeit zum Schaffensgang Uhdes. Auch er begann mit tonigen realistischen Darstellungen und ging dann in den achtziger Jahren allmählich zur Beobachtung des Freilichtes über. Gleich Uhde aber hat auch Landenberger neben den Bildern nach der Natur zeitlebens eine rein aus dem Inneren entwickelte Darstellung gepflegt, die allerdings mehr märchenhaft als religiös gefärbt war. Vor allem lag diesem stillen Künstler mit dem prachtvollen Alemannenkopf jede Tendenz, wie sie Uhde in seinen religiösen Bildern längere Zeit gepflegt hat, fern. Landenberger lebte still für sich hin, viele Jahre in München, seit seiner Berufung an die Stuttgarter Kunstschule, im Jahre 1905, in Stuttgart, den Sommer über in Dießen am Ammersee. Die bleibenden Werte seines Schaffens liegen in seinen frühen Ammerseebildern, von der Art der badenden Buben in der Münchener Staatsgalerie. Was Gustav Pauli über die gegenständlich verwandten Gemälde Liebermanns geschrieben hat, nämlich, daß das letzte Wort von impressionistischer Malerei hier gesprochen sei und daß in ihnen nicht irgendwelche einzelne Erscheinungen, sondern alle Teile des Bildes, die Menschen, der Strand und das Wasser sich zu vollkommener Einheit zusammenschließen, dies läßt sich auch von den blauen Ammerseebildern Landenbergers mit der unbeschreiblich zarten goldenen Luft sagen. Auch seine Innenräume, wie die zahlreichen Bilder aus der Dießener Rokokokirche und die schönen Stilleben von Früchten und Vögeln mit schimmerndem Gefieder gehören zu den frischesten Bildern dieser Art, die wir in der neueren Malerei besitzen.

Landenberger war nicht nur ein ungemein feiner Beobachter der farbigen Erscheinung, sondern auch ein sicherer Zeichner. Eine Anzahl seiner großen ausgeführten Zeichnungen wurden von dem Berichterstatter im Jahre 1920 veröffentlicht, zugleich mit einem Verzeichnis seiner ungemein seltenen Radierungen, von denen häufig jeder Abdruck einen eigenen Zustand bedeutet. Landenberger war in solchem Maße mit dem Handwerklichen der Malerei und der Graphik verwachsen, daß er sich kaum jemals entschlossen hat, von seinen Platten mechanische Vervielfältigungen herstellen zu lassen; er hat sich fast ausschließlich mit Handdrucken begnügt.

Der Tod Landenbergers hinterläßt in der süddeutschen Malerei eine fühlbare Lücke. Eine Persönlichkeit von stärkerer Schöpferkraft als seine Landsleute Buttersack, Pleuer, Reiniger und Zügel, wird er in der künftigen Geschichte der deutschen Malerei vor allem als der Künstler erscheinen, der die beschauliche und warme süddeutsche Art am reinsten verkörpert.

Baum.

EIN DÜRERFUND IN LEMBERG

In dem Lubomirski-Museum zu Lemberg hat H. S. Reitlinger eine Sammlung von nicht weniger als 25 Zeichnungen Albrecht Dürers entdeckt. Einen ersten Bericht über den erstaunlichen Fund veröffentlicht er im Märzheft des Burlington-Magazine, und die elf Abbildungen, die dem Aufsatz beigegeben sind, lassen erkennen, daß es sich um einen außerordentlich wichtigen Zuwachs handelt. Ein Selbstbildnis aus Dürers Jugendzeit, dem seit einigen Jahren dem Louvre gehörenden Porträt nahe verwandt, wohl um das Jahr 1494 entstanden, reiht sich den bedeutendsten Schöp-

fungen dieser Epoche würdig an. Es folgen Aktzeichnungen und Kompositionsstudien aus den verschiedensten Phasen der Entwicklung des Meisters, darunter eine prachtvolle Kreidezeichnung des in starker Verkürzung gesehenen, am Boden liegenden Leichnams Christi aus dem Jahre 1505, zwei Madonnendarstellungen von 1512, eine Grablegung Christi, die in die Reihe der im dritten Jahrzehnt entstandenen Vorarbeiten für eine letzte Passion gehört.

Es ist merkwürdig genug, daß dieser Schatz in einer öffentlichen Sammlung so lange verborgen bleiben konnte. Aber es ist höchst erfreulich, daß auch in unserer Zeit noch so erstaunliche Entdeckungen möglich sind. Denn dieser Dürer-Fund ist an Bedeutung wohl vergleichbar der Serie von Grünewald-Zeichnungen, die Friedländer vor ein paar Jahren aus einem Klebeband der Sammlung Savigny ans Licht ziehen konnte.

HERMANN OBRIST †

Im Februar starb in München Hermann Obrist, dessen Name dauernd mit der merkwürdigen Kunstbewegung, die Jugendstil genannt wird, verknüpft sein wird. Eine eigenartige, lebendige Persönlichkeit, die eine Fülle von Ideen auszustreuen wußte, die freilich alles auf sich selbst bezog, in sich aber Schwung und Fülle hatte; ein Künstler, der mit seltsamen Stickereien begann und als Bildhauer von Brunnen und Grabmonumenten endete. Er wollte die abstrakte Form und den reinen Ausdruck. Im letzten Jahrzehnt hat er nichts mehr gezeigt. Doch erzählte er etwas geheimnisvoll von neuen Arbeiten, die im Atelier fast vollendet sein sollen. Vielleicht erfährt die Öffentlichkeit nun etwas von diesen sicher interessanten Formexperimenten aus einem Laboratorium für die Erforschung der Form an sich. In der Geschichte der architektonischen Künste wird der Name Obrist neben den Namen Pankok, Endell, van der Velde u. a. noch oft genannt werden. Mit Obrist ist einer der begeisterungsfähigsten Menschen seiner Epoche dahingegangen. Seine Anregungen werden fortwirken.

CAFÉ SCHOTTENHAML

Zu unseren Ausführungen über das neue Berliner Café Schottenhaml im Märzheft schreibt uns Herr Dr. Alfred Kuhn das Folgende:

„Soeben kommt Ihre Zeitschrift, die ich wie immer mit ganz besonderem Vergnügen gelesen habe. Sie haben diesmal darin auch über das neue Café Schottenhaml geschrieben, aber sind Sie nicht etwas zu streng dabei gewesen? Der Vergleich mit den Cafés der romanischen Länder stimmt nicht ganz, wie mir scheint, auch nicht jener mit den Altberliner Konditoreien. In die letzteren ging man doch, um literarisch oder politisch zu diskutieren, oder um seine Zeitungen zu lesen. Damen waren kaum da. Von Musik war nicht die Rede, vom Tanzen erst recht nicht. In den Cafés von Paris, Rom oder Madrid ist es nicht anders, im Gegenteil. Sie werden einzig und allein von Männern besucht, die dort politisieren oder Geschäfte machen.

Das neue Berliner Café ist eigentlich weniger Café als Tanzdiele, die Musik beherrscht es, die kleinen Mädchen geben ihm das Gepräge. Zweck und Sinn ist der große Klimbim und Trara. Ich finde, Oskar Kauffmann hat dies ganz vorzüglich begriffen: Wie bei der Jazzmusik ein Instrument das andere überschreit, so überschreit in diesem Café ein Raum den anderen und bringt mit blitzenden Wänden, bunten Vögeln, grotesken Ornamenten und schillernder Beleuchtung eben jene Karnevalsstimmung hervor, die von einem Charleston oder Black Bottom nicht zu trennen ist.

Man kann sagen, daß dies einem kultivierten, aus der Sphäre Goethes herausgewachsenen Geschmack unsympathisch ist und kann damit die ganze geistige Einstellung negieren. Aber über das Café Schottenhaml als solches den Stab brechen, das ist doch zu streng. Daß im einzelnen Entgleisungen dabei vorgekommen sind, wie das Berliner Porzellankabinett, das aus dem Stil des Ganzen herausfällt, gebe ich gern zu. Epater le bourgeois! Der Fremde staunt, der Provinzler ist geschmissen, den kleinen Mädchen geht es wonniglich den Rücken herunter. Was will man eigentlich mehr von einem Tanzcafé am Tiergarten?"

Antwort: Handelt es sich nicht doch mehr um ein sehr bürgerliches, sogar provinziell bürgerliches Café, in dem hinten auch etwas getanzt wird? Mag aber die Aufgabe gewesen sein, wie sie will, jedenfalls mußte sie mit Geschmack, mit Haltung erledigt werden. Eine Kokotte sogar kann ihrem Beruf entsprechend auffallend gekleidet und doch gut gekleidet sein. Ist sie dieses aber, so unterscheidet sie sich nicht einmal sehr von der Dame. Berliner, die nicht gar zu jung sind, erinnern sich vielleicht noch des „Alten Ballhauses". Karl Walser hat es reizend gemalt. Dort wurde nur getanzt und alles andere war sehr unzweideutig. Wie gut sahen aber die Menschen, sahen die Frauen in diesen alten klassizistischen Räumen aus! Das eben ist es ja: das Tanzcafe Schottenhaml erfüllt seinen Zweck nicht, weil die Wirkungen so roh sind, weil der Rahmen zum Selbstzweck geworden ist. In Kauffmanns Theatern ist es nicht viel anders; es liegt in diesem Talent eine Wirkungssucht, die alle seine Arbeiten um die Wirkung bringt. Daß er Wünsche breiter Bevölkerungsschichten zu befriedigen weiß, ist richtig. Wenn wir diese Tatsache aber als Beweis für sein gutes Recht, zu arbeiten, wie er es tut, gelten lassen — ja, warum bemühen wir uns dann eigentlich um das, was wir Qualität, was wir die öffentliche Moral der Qualität nennen? Wenn das „kleine Mädchen" den Ausschlag gibt, hat die Kunstkritik ein Ende. Vielleicht meint Herr Kuhn, das sei gar nicht so übel. Na ja — aber wer soll mit dem Verzicht beginnen?

THÉODORE DURET †

Théodore Duret ist wenige Tage nur nach dem Tode Claude Monets gestorben. Mit dem letzten Maler der großen Generation der Impressionisten ist auch der letzte Überlebende unter ihren literarischen Vorkämpfern und Fürsprechern dahingegangen. Duret hatte im Jahre 1862 Courbet kennen gelernt, war im Jahre 1863 mit Manet in Madrid zusammengetroffen, war der Freund Whistlers gewesen, war mit Cernuschi zusammen nach Japan gereist, zu einer Zeit als es noch ein Wagnis war, das unerschlossene Land zu betreten, als man in Paris noch kaum etwas von den Holzschnitten wußte.

Duret war von Beruf Politiker und Historiker gewesen, ehe

er sich der Kunst zuwandte. Er war schon ein alter Mann, als er jene Bücher schrieb, die seinen Namen auch in Deutschland bekannt gemacht haben, das Buch über die Impressionisten, die Biographie Manets, die Werke über Whistler und Van Gogh. Es macht den besonderen Wert aller seiner Schriften über die Kunst seiner Zeitgenossen aus, daß sie aus dem lebendigen Verkehr mit den Malern entstanden sind, aber sie sind zugleich getragen von einem feinen und tiefen Verständnis für die Kunst. Duret schrieb nicht nur über Kunst, sondern er lebte mit ihr. Er war ein feinsinniger Kenner und Sammler. Es war ein Vergnügen, in der kleinen Wohnung der Rue Vignon mit dem alten Manne zu plaudern, ihn von seinen Bildern erzählen zu hören.

In den letzten Jahren hatte er sich von manchen seiner alten Lieblinge getrennt. Er hat dem Petit Palais eine ganze Reihe seiner Bilder geschenkt, darunter auch sein Porträt, das Manet gemalt hatte. Das andere berühmte Duret-Bildnis von der Hand Whistlers hängt im Metropolitan-Museum.

DIE SAMMLUNG FIGDOR

Der Sammler Dr. Figdor ist vor kurzem hochbetagt, im Alter von 84 Jahren, in Wien gestorben. Er war einer der letzten Überlebenden der alten Generation echter Sammler, deren hervorragendster Repräsentant er zugleich gewesen ist. Denn Figdor war ein Sammler von Beruf. Er hat sein Leben lang nichts anderes getan als gesammelt. Er war von der Passion für das Sammeln besessen, und er hat eigentlich alles gesammelt, was die alten Zeiten geschaffen haben. Er häufte in den vielen Räumen seiner weitläufigen Wohnung den ganzen Hausrat des Mittelalters an. Es interessierte ihn, wie die Menschen vergangener Jahrhunderte sich gekleidet und wie sie gegessen, wie ihre Gerätschaften gestaltet waren, und wie sie gelebt haben. Er besaß Beispiele für alles, von jeder Gattung der verschiedenen Materialien und der Gegenstände konnte er ganze Sammlungen zeigen, und es war sein Stolz, daß jeder Gegenstand, den er besaß, auf seine Weise künstlerisch geformt war.

Alle diese Schätze waren einstmals dem österreichischen Staate zugedacht. Aber die Monarchie wollte den einen kleinen Zoll an die berechtigte Eitelkeit des Sammlers nicht zugestehen, den Figdor verlangte. Die Bedingung, daß in dem k. k. Hofmuseum die Sammlung Figdor für alle Zeiten unter seinem Namen vereinigt bleiben sollte, wurde nicht bewilligt, und in verständlichem Groll ob dieser hochmütigen Ablehnung trat Figdor von seiner Absicht zurück. So ist die Sammlung einer Verwandten des Verstorbenen, die in Heidelberg lebt, vermacht worden, und es ist kaum zu bezweifeln, daß sie der Auflösung verfallen wird.

MIËS VAN DER ROHE, GRABDENKMAL FÜR LIEBKNECHT AUF DEM FRIEDHOF IN FRIEDRICHSFELDE BEI BERLIN
PLASTIK VON GARBE

AUKTIONSNACHRICHTEN

VERSTEIGERUNG FRANZÖSISCHER LITHOGRAPHIEN

Schwerin versteigert sein Kupferstichkabinett. Im Anfang des Winters begann es mit der Auflösung einer Sammlung ungewöhnlich schöner Drucke des achtzehnten Jahrhunderts bei Hollstein & Puppel. Mitte März wurde durch die gleiche Firma die Sammlung französischer Lithographien zum Verkauf gestellt. Andere Teile sollen folgen. Der Vorgang ist so ungewöhnlich, daß man wohl zu der Frage berechtigt ist, wer eigentlich die Verantwortung für diese Veräußerung öffentlichen Eigentums trägt. Denn es handelt sich keineswegs um eine Privatangelegenheit des großherzoglichen Hauses. Die Auseinandersetzung zwischen Fürst und Staat ist vielmehr längst erfolgt, und der Staat verkauft eine ganze Sammlung, die ihm zugefallen ist, er erweist sich als ein schlechter Hüter ererbten Gutes, da er sich der Hinterlassenschaft kunstsinniger Regenten entäußert, die in überraschender Voraussicht etwas vom Besten, das ihre Zeit hervorgebracht hat, in ihr kunstfremdes Land zu ziehen verstanden hatten.

Denn es ist wahrhaft erstaunlich, eine wie gewählte und vollständige Sammlung von französischen Lithographien der ersten Jahrhunderthälfte in Schwerin geruht hat, und es ist in der Tat eine Sünde, daß diese Sammlung nun in alle Winde zerstreut worden ist. Es ist etwas Unwiederbringliches damit zerstört worden, da es kaum eine andere zeitgenössische Sammlung dieses Gebietes von solchem Umfange und solcher Qualität gibt. Es nützt auch wenig, daß einige der wertvollsten Stücke für die Berliner Museen gerettet wurden. Denn nicht auf das Einzelstück kam es an, sondern auf die Fülle des Materials, die sich hier in einer wahrhaft überraschenden Weise offenbarte. Keine andere Epoche hat ein so ungeheures Interesse an den Erscheinungsformen ihres Daseins bekundet wie die Zeit nach der Revolution in Frankreich, die den Bürger zum Herrn werden ließ. Ganze Scharen von Künstlern standen im Dienst der neuen Aufgabe der Darstellung gegenwärtigen Lebens, und die neue, leicht zu handhabende Technik der Lithographie schien gerade zur rechten Stunde erfunden, um das Mittel zu bieten, den unstillbaren Bildhunger weitester Kreise zu befriedigen. Meister des Zeichenstiftes wie Daumier, Gavarni, Monnier sind nur die Spitzen einer Bewegung, die von einer ungeheuren Ausdehnung war. Und wenn man ein Bild eben von dieser Ausdehnung gewinnen will, dann braucht man eine Sammlung, wie die Schweriner gewesen ist.

Unbegreiflich, daß man das nicht verstanden hat, daß diese Sammlung, die ein Ruhm des Museums hätte sein können, in einer Auktion verschleudert wurde. Es ist nur ein schwacher Trost, daß die Preise für die wichtigsten Stücke sehr hoch gewesen sind, daß vor allem für die ungewöhnlich reichhaltige Folge der seltenen frühen Lithographien Daumiers Summen bezahlt wurden, wie sie auf dem Pariser Kunstmarkt noch kaum erzielt worden sind. Es wurden bis zu 400 M für ein einzelnes Blatt bezahlt, und man darf zufrieden sein, daß das Berliner Kupferstichkabinett die Gelegenheit benutzt hat, seine große Daumier-Sammlung zu vervollständigen. Auch die minder seltenen Folgen, die sämtlich in kolorierten Exemplaren vorlagen, wurden gut bezahlt, am höchsten die 99 Blatt des Robert Macaire, die 1350 M brachten. Die Folgen von Gavarni wurden ebenfalls hoch bewertet, in Anbetracht dessen, daß sie fast durchweg nicht vollständig waren. Überraschungen brachte Monnier, dessen Blätter in selten schönen und gut erhaltenen Exemplaren vorlagen. Seine Six Quartiers de Paris brachten 510, die Moeurs administratives 630, Jadis et aujourd'hui 660, die Boutades 300, die Grisettes 400, die Exploitation générale des Modes 420 M. Lami wurde ähnlich hoch bewertet, das Panorama du Bois de Boulogne kostete 410, die Tribulations des Gens à Equipages 300 M.

Aber das waren nur die Höchstpreise für die wertvollsten und beliebtesten Stücke. Im übrigen hielten sich die Preise doch in bescheidenen Grenzen, und das Gesamtergebnis, das erzielt wurde, stand in gar keinem Verhältnis zu der Bedeutung der Sammlung, die nun zerstört worden ist.

Es mag bei dieser Gelegenheit vermerkt sein, daß im Monat Januar in Paris Restbestände aus dem Besitz der Redaktion der „Caricature" versteigert wurden. Es gelangten zwei vollständige Exemplare der fünf Jahrgänge der Zeitschrift selbst zum Ausgebot, die etwa neunzig Blätter von Daumier enthalten. Die Preise waren 25600 und 29000 fr. Von Daumier wurden ferner ganze Folgen von Musterdrucken für die Kolorierung versteigert, die Bons Bourgeois brachten fr 2400, die Histoire ancienne zusammen mit den Mœurs conjugales, den Papas und den Philanthropes du jour 3250, 87 Blätter des Robert Macaire 3000 fr. Dorés Ménagerie parisienne kostete 850, seine Folies gauloises 750 fr, Preise, die zu notieren darum von Wichtigkeit ist, weil sie übertriebene Schätzungen des deutschen Marktes auf das rechte Maß herabzusetzen geeignet sind.

G.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MÄRZ, AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

JAN GOSSAERT, BILDNIS EINER JUNGEN FRAU

EXHIBITION OF FLEMISH AND BELGIAN ART, LONDON

Kunst und Künstler

DIE GENERALDIREKTION DER BERLINER MUSEEN

VON

KARL SCHEFFLER

Die Frage, wer dem am 1. Oktober dieses Jahres in den Ruhestand tretenden Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin im Amte folgen soll, ist vor der Zeit entschieden worden. Verhältnisse, die zum Teil dringend des verhüllenden Mantels der christlichen Nächstenliebe bedürfen, haben veranlaßt, daß die Abteilungsdirektoren den Kultusminister baten, den Posten des Generaldirektors jedenfalls wieder zu besetzen und dafür den bisherigen Referenten für moderne Kunst im Kultusministerium, Wilhelm Waetzoldt, zu bestimmen. Da der Minister einverstanden war, Waetzoldt zugestimmt hat und die öffentliche Meinung ihren Beifall gab, ist die Ernennung vollzogen worden.

Grundsätzlich ist diese Entscheidung insofern wichtig, als der neue Generaldirektor nicht ein praktischer Museumsmann ist, sondern als er von der Universität herkommt, ministerieller Verwaltungsbeamter war und als solcher eine engere Verbindung zwischen Generaldirektion und Ministerium herstellen wird. Die Abteilungsdirektoren der Museen, die Waetzoldt vorgeschlagen haben, sind im Recht, sofern sie annehmen, daß in der ungeheuren Wirrnis, die im Museumsbereich herrscht, ein Organisator, der durch berufliche Facharbeit sonst nicht gebunden ist, erfolgreicher arbeiten kann als einer der ihren. Das Ministerium hat recht, wenn es an dieser Stelle einen Mann sehen möchte, mit dem es schon eingearbeitet ist und der die Landtagsmentalität genau kennt. Das Publikum schließlich darf mit der Lösung zufrieden sein, weil nun jemand da ist, der in die verwirrten Verhältnisse, die nur wenige Eingeweihte noch zu übersehen vermögen, Klarheit und Ordnung zu bringen versuchen wird.

Der Name Wilhelm Waetzoldts bürgt dafür. Bei der Zusammenlegung der Berliner Kunstschulen

hat er sich als ein diplomatisch kluger Kämpfer für eine vernünftige Idee erwiesen; still hat er eine Flut von Widerspruch über sich ergehen lassen und in kurzer Zeit dann doch die öffentliche Meinung bekehrt. Der neue Generaldirektor ist einer unserer besten Gelehrtenköpfe; zugleich gehört er jenem modernen Beamtentyp an, der jetzt heraufkommt und der mit Bureaukratismus nichts mehr zu tun haben will. Man traut diesem Mann ein Gesamtprogramm zu und die Fähigkeit, es — in einem Tempo, das Erfolg verspricht — zu verwirklichen. Alle Freunde der Berliner Museen können die Wahl hoffnungsvoll begrüßen, weil es letzten Endes immer auf die Persönlichkeit ankommt, und weil Waetzoldt eine Persönlichkeit ist.

Die Einstimmigkeit, womit der Entschluß des Ministers begrüßt wurde, war leider nicht ohne Mißtöne. Es ist die Gelegenheit benutzt worden, um dem jetzigen Museumsreferenten im Kultusministerium, Ernst Gall, Seitenhiebe zu versetzen. Das war ungerecht, denn in Wahrheit gebührt ihm Dank. Er hat in einer Zeit, wo alles durcheinander ging, niemand Autorität zeigte, das Chaos drohte und ihm wie von selbst die Leitung zufiel, klug und verantwortungsfreudig die Arbeit geleistet, wozu er von Amts wegen verpflichtet ist, er hat mit fester Hand eingegriffen, hat Schlimmes verhindert, Gutes gefördert und stets die Sache und das Ganze im Auge gehabt. Einfluß hat er nicht ehrgeizig gesucht; der ist ihm geworden, weil kein anderer in die Bresche sprang. Da er von Intrigen umgeben war und sie oft aufdecken mußte, hat er sich viele Feinde — und viel Ehr — erworben; und da er als Beamter auf Angriffe nicht persönlich antworten darf, konnte er bequem angegriffen werden. Einst wird der Augenschein seine Tätigkeit rechtfertigen, wie der Erfolg die ebenfalls einst heftig befehdete Organisationsarbeit Wilhelm Waetzoldts bereits gerechtfertigt hat.

*

Die Berliner Sammlungen haben sich jahrzehntelang in sehr schnellem Tempo vergrößert. Es herrschte ein Wetteifer, und es wurden so bedeutende Erfolge erzielt, daß darüber die sich häufenden Unzuträglichkeiten übersehen werden konnten. Mit dem Krieg kam plötzlich der Stillstand, das Rennen mußte kurz abgebrochen werden. Da erst zeigten sich die Mißstände. Von ihnen ist ja oft die Rede gewesen. Heute steht es so, daß es scheint, als wären im Berliner Museumswesen viele wichtige Aufgaben zu erledigen, daß in Wahrheit eine Aufbauarbeit großen Stils aber nicht mehr geleistet werden kann. Es handelt sich jetzt darum, Gegensätze auszugleichen, falsch oder zu umfangreich Begonnenes möglichst einzuschränken und die arg vernachlässigte Organisation zu verbessern. Die Gegensätze liegen heute weniger in der Sache, in der Arbeit, als vielmehr in den Persönlichkeiten. Eben darum besteht Hoffnung, die Gegensätze zu schlichten, wenn ein Mann wie Waetzoldt konziliant und doch energisch am Verhandlungstisch wirkt.

Wir wissen nicht, wie er seine Aufgaben sieht. Darüber wird er sich zur rechten Zeit wohl äußern oder es sonstwie merken lassen. Doch möchten wir bei dieser Gelegenheit, als Freunde der Kunst und der Berliner Museen, den Aufgabenkreis, wie wir ihn sehen, in Kürze abschreiten. Das Folgende sind gewissermaßen Wünsche des Publikums. Wir wissen: eines verhältnismäßig kleinen Teils des Publikums; aber man soll die Stimmen ja wägen und nicht zählen.

Das Wichtigste scheint uns zu sein, daß die Neubauten auf der Museumsinsel so schnell und so sachlich wie möglich vollendet werden — nicht nur Nordflügel und Mittelteil, sondern auch der Südflügel —, und daß nicht zuletzt auch die völlig verfahrene Frage des Zugangs, der Brücke und der Straßenregulierung gelöst wird. Die dann anschließende Aufstellung der Kunstwerke und die Umgruppierung in den andern Museen bedarf auch noch eines einheitlichen Planes.

Im Mittelteil des Neubaues liegen, wie man weiß, die Riesensäle für die antike Kunst. Dort ist nun grundsätzlich zu entscheiden, wie die Pergamonskulpturen aufgestellt, ob das unglückselige Milettor aufgebaut, und ob die ausgestellten Objekte zu zwei Dritteln aus Rekonstruktionsgips hergestellt werden sollen. Ist die dichte Phalanx der Archäologen nicht zu durchbrechen, so müßte das drohende Übel nach Möglichkeit gemildert werden.

Im Südflügel wünscht man sich die vorderasiatische Kunst vieler Jahrhunderte vereinigt. Man möchte die islamische Abteilung dort untergebracht sehen, die assyrisch-babylonische Kunst und Teile der ägyptischen Kunst. Das Ganze vielleicht unter einem Oberleiter aller drei Abteilungen.

DER HEILIGE GEORG, HUBERT VAN EYCK ZUGESCHRIEBEN
EXHIBITION OF FLEMISH AND BELGIAN ART, LONDON

Nach der allgemeinen Umstellung und Neuordnung muß der Tatsache ins Auge gesehen werden, daß die Museen an einer sehr unglücklichen Stelle der Stadt liegen, daß sie schwer erreichbar sind und bleiben werden, weil der schlechte Baugrund eine Verbindung mittels Untergrundbahn unmöglich macht. Die Konsequenz ist, daß in absehbarer Zeit im Westen und Norden etwa Gebäude für Teilausstellungen des reichen Museumsbesitzes bereit gestellt werden müssen, und daß die Pläne für solche Ausstellungen vorbereitet werden.

Hand in Hand hiermit sollte eine Popularisierung der Museen gehen. Bisher hat die Verwaltung dafür wenig Sinn gehabt. Was heute nur als das Historische wirkt, sollte als das künstlerisch ewig Aktuelle dargestellt werden. In Ausstellungen, worin Kontraste und Parallelen zur Anschauung sprechen und die den grundsätzlichen Unterschied von alter und neuer Kunst nicht mehr kennen.

In einem lebendigen Organismus hängt alles zusammen. Darum sollte dann auch die Nationalgalerie mit ihren Filialen nicht länger außerhalb der Generalverwaltung bleiben. Ist sie erst wieder mit in dem allgemeinen Museumsverband, so müßte auch insofern die Trennung von alter und neuer Kunst aufgehoben werden, als die schon historisch gewordenen Werke des neunzehnten Jahrhunderts ins Kaiser-Friedrich-Museum kommen und daneben nur noch eine Galerie der Lebenden bestehen bleibt.

Bei der demnächst notwendig werdenden Neubesetzung im Schloßmuseum wäre ein Direktor zu wünschen, der Schloßräume und kunstgewerbliche Sammlung reinlicher voneinander trennt, der sich auch verpflichtet, aus der Sammlung abzugeben, was eigentlich in andere Sammlungen gehört. Wie denn überhaupt Einheitlichkeit insofern erstrebt werden müßte, daß jede Sammlung erhält, was ihr sachlich zukommt, daß die Rivalität zwischen den Sammlungen aufhört.

Damit zusammen hängt auch eine Vereinheitlichung des Kunstbibliothekwesens. Es ist unnötig, daß in der Museumsbibliothek und in der Kunstbibliothek dieselben Bücher oft doppelt angeschafft werden, daß zwei Verwaltungen nebeneinander bestehen. Das Wünschenswerte wäre eine Zentralkunstbibliothek in einem genügend großen Hause.

Dieses sind einige der wesentlichen Aufgaben des nächsten Jahrzehnts. Man sieht: es ist vielerlei; doch ist es mehr ein Ordnungsprogramm als ein Aufbauprogramm. Vielleicht ist das Ordnen aber schwerer als das Aufbauen, weil so viel persönliche Empfindlichkeit beteiligt ist. Leicht wird es der neue Generaldirektor nicht haben; er ist in vielem etwas wie ein Liquidator. Die Erfolge nach außen können nicht prahlend groß sein. Um so größer kann das Verdienst stiller Tätigkeit sein.

PAUL CÉZANNE, BLUMEN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

DAS CÉZANNE-BUCH JOACHIM GASQUETS

VON

CURT GLASER

I

Es ist ein allgemeiner und grundsätzlicher Unterschied deutscher und französischer Werke über zeitgenössische Künstler, daß die einen sich der kunstgeschichtlichen Methode zu bedienen pflegen auf dem Wege stilkritischer Analyse das Schaffen und die Entwicklung eines Meisters deuten, während die anderen vor allem von dem glücklichen Umstande der persönlichen Kenntnis des Künstlers und seiner Anschauungen vom Wesen der Malerei Gebrauch machen. Man schreibt in Deutschland die Geschichte zeitgenössischer Kunst, während man in Frankreich nur das Material bereitstellt, das künftigen Historikern als Grundlage dienen mag.

Vorzüge und Nachteile dieser beiden sehr gegensätzlichen Arten der Behandlung gleichartigen Stoffgebietes liegen auf der Hand. Es hängt in Frankreich ein wenig vom Zufall ab, ob einem Künstler ein literarisch gewandter Freund zur Seite stand, der imstande war, die Geschichte seines Lebens und Denkens aufzuzeichnen und einen Katalog seiner Werke zusammenzustellen. Fehlte es im einen oder anderen Falle an einer solchen Persönlichkeit, so tritt nur selten ein Schriftsteller für ihn ein, der

Anmerkung der Redaktion: Eine deutsche Ausgabe des Buches soll demnächst im Propyläenverlag erscheinen. Die Zitate sind von Margarete Mauthner übersetzt.

PAUL CÉZANNE, BADENDE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

sich der objektiven Methode bedient und die Geschichte seiner Kunst aus seinen Werken deutend wieder aufbaut. Und man erfährt umgekehrt aus deutschen Arbeiten über zeitgenössische Künstler im allgemeinen nicht genug von ihrem subjektiven Wesen, von ihren menschlichen Eigentümlichkeiten und den charakteristischen Äußerungen, die oft wertvolleren Aufschluß über ihr Schaffen bieten als noch so geistreiche Analysen historisch gebildeter Beurteiler.

Will man über ein französisches Werk der bezeichneten Art berichten, so genügt es darum nicht, die Stellung des Verfassers zu den Problemen der Kunst seines Meisters zu kennzeichnen, denn der Verfasser pflegt seine eigenen Anschauungen sehr wenig in die Erscheinung treten zu lassen, man muß vielmehr, wenn man eine Vorstellung von dem Inhalt des Buches vermitteln will, ein paar charakteristische Stellen im Wortlaut wiedergeben. Dies soll im folgenden geschehen, um auf das wertvolle und aufschlußreiche Werk hinzuweisen, in dem Joachim Gasquet seine persönlichen Erinnerungen an Paul Cézanne niedergelegt hat.

Wir beginnen mit einem Absatz, der einige menschliche Eigenschaften des Künstlers, vor allem sein erstaunliches Gedächtnis, behandelt, Eigenschaften, deren Kenntnis keineswegs unwichtig ist für das Verständnis seiner Malerei. Es heißt da:

„Wie mir einige Mitschüler Cézannes, mit denen ich mich in Verbindung setzen konnte, sagten, war er zwar ein wenig schüchtern und träumerisch, manchmal auch menschenscheu, aber ein ausgezeichneter Schüler, der sich mit großer Liebe dem Studium der Klassiker widmete, ‚bis zur Schinderei', wie mir der eine sagte, und der, wie ein anderer hervorhob, ‚im Zeichnen viel mehr versprach, als er gehalten hat'. Er machte auch französische Verse, in der Mussetschen Manier, und wenn es sich um lateinische Verse handelte, so brauchte man ihm nur ein Thema zu geben, so jagte seine Feder eine Stunde lang ohne Aufenthalt im Galopp über das Papier. Sein Gedächtnis war unerhört.

Bis an sein Lebensende blieb ihm diese Wundergabe des Gedächtnisses erhalten, die ihm ebenso für sein Auge wie für das Ohr verliehen war, an der sein Geist wie sein Herz gleichen Anteil hatte. Mein Erstaunen war grenzenlos, als er, bei einem Wiedersehen nach dreißig Jahren, meinen Vater an die Straßenecke erinnerte, bei der er sich von ihm verabschiedet hatte, an jedes gleichgültige Wort, das sie damals miteinander gesprochen hatten, an die Frau im grauen Mieder an einem Fenster, die zu ihnen herunter sah, an den schwatzenden Papagei neben ihr und an die grellen Farben eines Vorhangs, der sich von der Wand hinter ihr abhob. In späteren Jahren, als er von der Arbeit erschöpft, von Schmerzen heimgesucht und vollkommen müde war, las er kaum mehr. Und doch, wie oft, vor irgendeinem weiten Horizont in Paris und auf dem Lande, oder in seinem Atelier vor einer angefangenen Studie, hörte ich ihn, mit erhobenem Pinsel die Rhythmen begleitend, Verse von Baudelaire, Virgil, Lucrez oder Boileau rezitieren. Ging man mit ihm durch das Louvre, so wußte er, fast aufs Jahr, die Entstehungszeit der Bilder, und in welcher Kirche oder Galerie Wiederholungen von ihnen existierten. Auch wußte er in den Museen Europas wunderbar Bescheid. Wie war das möglich, bei ihm, der sie nicht besucht hatte, der kaum je gereist war? Er brauchte eben nur einmal eine Sache zu sehen oder darüber zu lesen, so lebte sie für immer in seinem Gedächtnis. Er sah und las sehr langsam, fast unter Qualen, aber das Datum, das Stück Welt, das er dem Erdboden oder dem Buche entrissen hatte, blieb ihm so eingeprägt, so eingegraben, daß es nie wieder entwurzelt werden konnte."

Zwei drastische Beispiele berichten von der bis zur scheinbaren Gefühllosigkeit harten Objektivität des Malers, dem die Umwelt nur wesentlich ist als Gegenstand seiner Kunst:

„Eines Abends war im Jas Feuer ausgebrochen, ein Pächterhaus und einige Heuschober standen in Flammen. Vor dem bunten Spiel der Flammen stand Cézanne in stummer Betrachtung; er schien sich jede Nuance einzuprägen und irgendein Rätsel der Farbe oder des Schattens zu entdecken. Die Feuerwehr traf ein. ‚Halt, warten Sie', rief er. Die Leute hielten ihn für verrückt und kümmerten sich nicht um ihn. Er ergriff eine Flinte. ‚Ich schieße den Ersten nieder, der löschen will.' Und bis alles in Asche fiel, genoß er den Anblick des Feuers, beobachtete er den Widerschein und das Züngeln der Flammen. Lange Zeit nach diesem Ereignis, im Jahre 1897, am Nachmittage nach dem Begräbnis seiner Mutter, begab er sich, wie an jedem anderen Tage, ‚auf die Suche nach dem Motiv'. Das war der ehrfürchtigste Ausdruck seiner Frömmigkeit, seiner Verbindung mit der Toten."

PAUL CÉZANNE, BILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Es ist interessant, zu erfahren, wie Cézanne die Kunst Manets schätzte. Er beneidete ihn um das Glück, das ihm der Anschluß an eine lebendige Tradition gegeben hatte:

„Und sich sagen zu müssen, daß all dies Experimentieren umsonst ist ... Ich sterbe ohne Schüler ... Ich bin fast am Ziel, ich habe Anschluß an die große Strömung gefunden ... Und niemand da, um mich fortzusetzen. Ach, wenn ich, ich einen Lehrer gehabt hätte! Man wird niemals ermessen können, was Manet alles Couture verdankt ...“

Cézanne bewunderte Manet, aber er war sich auch ganz klar bewußt, daß er nicht bei dem stehen bleiben durfte, was Manet erreicht hatte; alle Bewunderung hinderte ihn nicht, das Ziel seiner eigenen Kunst nochmals höher zu stecken.

„In seiner Menschenscheu und Schüchternheit kam Cézanne nur selten mit Manet zusammen; aber er verehrte ihn aus der Ferne, wenn er ihm auch hier und da vorwarf, manchmal in der Manie für das Stück sich zu sehr haben gehen zu lassen, daß er das Museum der Natur vorgezogen habe, und daß er im Grunde genommen arm an farbigen Sensationen sei. Aber die Olympia bewunderte er ohne allen Vorbehalt. Er brachte mir eines Tages eine große Photographie davon mit. ‚Da, tun Sie sich das irgendwohin, auf Ihren Arbeitstisch, das muß man immer vor Augen haben ... Seitdem haben wir eine neue Malerei. Mit diesem Werk beginnt unsere Wiedergeburt. Es gibt eine bildhafte Wahrheit der Dinge. Dieses Rosa und dieses Weiß führen uns auf einem neuen Wege zu ihr, von dem unsere Sinne bis dahin nichts wußten. Sie werden sehen, daß es so ist.‘ Er sprach auch mit großer Erregung von dem Bild ‚Nach Schluß der Oper‘, das er mit Solari in Manets Atelier gesehen hatte. ‚Das Heroische des modernen Lebens‘, wie Baudelaire es nannte, stellte er damals dar. Manet hat etwas davon; aber, fügte er hinzu, es ist noch nicht ganz das Richtige. Ich sehe die Sache größer.“

Wesentlich sind auch Cézannes Äußerungen über die anderen Maler des Kreises der Impressionisten. Er schätzt vor allem Monet sehr hoch. „Renoir ist außerordentlich geschickt. Pissarro ist ein Bauer. Renoir war Porzellanmaler, wissen Sie, und davon ist ihm bei all seinem ungeheuren Talent etwas Perlmutterartiges haften geblieben. Aber was hat er bei alledem für stupende Sachen gemacht! Allerdings liebe ich seine Landschaften nicht besonders. Er sieht die Natur wattig ... Sisley? ... Na ja. Aber Monet! Monet ist das geborene Malerauge, er ist das wunderbarste Auge, seit es Malerei auf der Welt gab. Ich ziehe den Hut vor ihm. Courbet hatte das fertige Bild im Auge. Monet hat ihn in seiner Jugend, wissen Sie, da unten am Kanal besucht. Sehen Sie, ein grüner Fleck genügt, um uns eine ganze Landschaft vor die Augen zu bringen, ebenso wie ein Fleischton uns ein Gesicht, ein ganzes menschliches Gesicht übermitteln kann, woraus folgt, daß wir vielleicht alle von Pissarro abstammen. Er hat das Glück gehabt, auf den Antillen geboren zu sein, da hat er zeichnen gelernt, ohne Lehrer. Er hat mir das alles erzählt ..... Die ‚Klippen‘ von Monet werden als wunderbare Serie bestehen bleiben und noch hundert andere Bilder von ihm. Wenn ich denke, daß man seinen ‚Sommer‘ im Salon zurückgewiesen hat! Die ganze Jury zusammen ist eine Schweinerei. Er kommt ins Louvre, das werden Sie sehen, neben Constable und Turner. Donnerwetter, er ist noch weit größer. Er hat die Irisierung der Erde gemalt. Er hat das Wasser gemalt ... Ach, wenn Sie sehen würden, wie er malt! Er allein hat das Auge, die Hände, die imstande sind, einen Sonnenuntergang mit allen seinen Durchsichtigkeiten festzuhalten, und jede Nuance sofort herauszubekommen, ohne auch nur einen Strich auf seinem Bilde zu ändern. Und dann ist er ein vornehmer Herr, der sich die Heuschober kaufen kann, die ihm gefallen. Irgendein Stückchen Feld sagt ihm zu, flugs kauft er sichs. Mit einem großen Kerl von einem Bedienten und Hunden, die auf Wache stehen müssen, damit er nicht gestört wird. Das müßte ich auch können. Und Schüler haben. Eine impressionistische Tradition schaffen, ihr Wesentliches ein für allemal festlegen! Eine Schule? Nein, nein, eine Tradition. Poussin auf die Natur übertragen. (Träumerisch:) Wissen Sie, ich kann nur sehr langsam arbeiten. Die Natur gibt sich mir sehr kompliziert, und unaufhörlich hat man Fortschritte zu machen. Das Louvre ist ein gutes Lehrbuch, ich habe es fleißig studiert, aber es darf nur der Vermittler sein. Das wahre fruchtbare Lehrbuch, von dem man sich nie lossagen darf, ist die Mannigfaltigkeit des Naturschauspiels.“

(Fortsetzung folgt.)

TH. TH. HEINE, SELBSTBILDNISKARIKATUR

THOMAS THEODOR HEINE

EINE FESTREDE ZUM 60. GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS

VON

EMIL PREETORIUS

Über einen bedeutenden Künstler, festredend zwischen zwei Gängen, etwas Wesentliches zu sagen — das müssen Sie mir zugeben —, ist einigermaßen schwierig. Aber es scheint nahezu unmöglich bei dem Manne, zu dessen Ehr wir tafelnd beisammen sind, bei dem weiten und höchst sonderlichen Thema, das Heine heißt. Denn dieser Heine mit dem einzigen, freilich glanzvollen Ehrentitel Thomas Theodor ist ja nicht nur Maler, Zeichner, Buchillustrator, er ist auch Ornamentiker, Kunstgewerbler, Plastiker und obendrein ist er noch ein Kopf: nämlich einer der witzigsten Geister, deren wir Deutsche uns rühmen können! Alles was er geschaffen hat mit charaktervoller, sicherer Hand, auf welchem Felde bildnerischer Art auch immer, das hat die Hintergründlichkeit, die Schlagkraft, den überraschenden Griff seines Witzes. Und dieser Witz ist kein bloßer Schnörkel, keine Pointe, kein Kaffeehauseinfall: er ist die zentrale Form seiner Weltbetrachtung, ja seines Weltgefühls! Nach außen getreten, in sichtbare Form gezwungen, erscheint er seiner Natur, seinem Wesen gemäß als wahrhaft souveräne Freiheit, als erlösende Respektlosigkeit, als jene entlarvende und unverbesserliche Naivität, die der Mutterboden ist des Schöpferischen. — Gewiß: Heine ist nicht darum ein großer Künst-

TH. TH. HEINE, ILLUSTRATION AUS DEM SIMPLIZISSIMUS

ler, weil sein Welterleben Witz, sondern weil seine formende Kraft eminent ist; aber ebenso gewiß wächst seinem bildnerischen Vermögen, wächst der Schärfe seines Auges die seines Kopfes hinzu. — Und wir fassen gerade in diesem Punkt mit Heine als einem Beispiel, das so bedeutend ist wie kennzeichnend, etwas vom Wesen aller deutschen Kunst: dieser deutschen Kunst mit ihrem nicht nur sinnlichen, sondern auch geistigen Gestaltungsdrange, dieser deutschen Kunst, für welche nicht so sehr die Darstellung an sich als der Sinn dieser Darstellung das eigentliche Ziel ist, ein Sinn, der mehr bedeutet als das bloße Thema. Die darum aber allem Illustrativen nahe steht als Verdeutlichung der Idee des Dargestellten, ja gewissermaßen als seiner Moral! Die in dieser merkwürdigen Verquickung von Gesehenem und Gedachtem, von Sinnen- und Geisthaftem, von Nähe und Abstraktheit ihre eigentliche Besonderheit und darum ihren wahrsten Ausdruck hat in der Zeichnung, nicht in der Malerei — wobei wir freilich nicht vergessen, daß und wieviel deutsche Maler es auch gibt! — Und ganz gewiß lebt von diesem Deutschen viel in der großartigen Zeitspiegelung Heines, die den Geist des Simplizissimus geschaffen hat, dem einzigen Witzblatt von Weltrang und Weltgeltung heute wie vor dreißig Jahren. In dieser Zeitsatire, die durch die Vehemenz ihrer Negation so positiv gewirkt hat, so aufrüttelnd, so weckend, ist etwas von der bizarren Kraft, dem Zeichenhaften, der Gesichtenfülle, der nicht so sehr von außen angeschauten als von innen vorgestellten Welt, dem Geist- und Geisterhaften unserer großen Holzschnittkunst, dieser Quintessenz alles deutschen Bildnertums! Wir sehen als ein paar Beispiele seine fetten und hageren, milden und tückischen Teufelsgestaltungen, wir sehen seine beklemmenden Figuren des Geizes, des Hungers, der Pleite, der Krank-

heit, wir sehen seine Bilder aus dem Familienleben: nichts wird hier im üblichen Sinne karikiert, es wird nur rein sachlich dargestellt mit unerbittlicher Objektivität (der es freilich leise um die Mundwinkel zuckt) und damit der Geist der stickig gewordenen Plüschsofas und der Häkeldeckchen gespensterhaft lebendig!

einer Batterie mehrfarbiger Scheinwerfer würde der ganze Umfang deutlich, die mannigfach gekräuselte, weite Kontur dieses Thomas Theodor. Aber nicht nur, daß mir zu solchem Feuerwerk das nötige Brennzeug mangelt, nicht nur, daß ich keine Zeit hätte es anzuzünden angesichts dieses schon begonnenen Diners und ihrer entsprechend gestimm-

TH. TH. HEINE, ILLUSTRATION AUS DEM SIMPLIZISSIMUS

Aber ich kehre zurück dahin, wo ich begonnen habe: Das Phänomen Heine ganz zu fassen, dazu müßte man eine Vielfalt von Aspekten anstellen, dem kunsthistorischen, dem formanalytischen müßte der politische, der literarische, der gesellschaftswissenschaftliche, ja der philosophische Aspekt hinzugefügt werden. Nur auf solche Weise, von vielen Seiten gleichzeitig beleuchtet, im Kreuzfeuer

ten Mägen: ich täte auch unserem Jubilar, dem zuliebe wir doch zusammengekommen, kaum einen Dienst mit solch bengalischer Beleuchtung, ja ich liefe Gefahr, mir seinen Unmut zuzuziehen. Denn es gibt wohl wenig Beispiele dafür, daß ein künstlerisches Werk eine so weite Wirkung getan hat, so eminent öffentlich ist, und dessen Schöpfer so ganz privat geblieben, wie wir es bei

TH. TH. HEINE, ILLUSTRATION AUS DEM SIMPLIZISSIMUS

Heine sehen. Und wenn er das tiefsinnige Wort gefunden hat: daß alles Elend der Welt daher kommt, daß sich die Leute zu wichtig nehmen, so gibt er mit dem Gegensatz, den er darlebt, er, der so wenig Wesens von sich macht, wiederum ein Bild des Deutschen: von dem nämlich, was den wirklich bedeutenden Deutschen so oft auszeichnet. — Das aber ist zugleich etwas sehr Münchnerisches! Das ganz Fürsichseinwollen, die behütete Anonymität innerhalb der Grenzpfähle unserer so schmerzlich geliebten Stadt, bei der weitesten Geltung außerhalb ihres Weichbildes, das Aufsichbeharren, das Taubsein für alle Tagesfanfaren, die Versonnenheit bis zur Eigenbrödlerei mit Seeidyll, Kakteen, Möpsen, Haarpinsel, Biedermeier — und dabei die volle Hingabe ans Werk in klarer, phrasenloser Sachlichkeit, jenes Schaffen, das nicht an Kunst denkt, sondern an ein rechtes Stück Arbeit, ein Schaffen, das nicht aus Kunst kommt, sondern aus der Versenkung in den jeweiligen Stoff und gerade darum Kunst wird; eine handwerkliche Nähe zum Material und Werkzeug, die, wie wir es staunend bei Heine sehen, jede Technik neu, ja selbst die mechanische Reproduktionsart zu einem geistigen Ausdrucksmittel gemacht hat in der vorbildlichen Weise, die jede Simpl-Nummer dartut: das aber heißt eine wirkliche Modernität, die nicht vom Gehirn konstruiert wird, die nicht von sich aus die Kunstgeschichte will beginnen machen, sondern die von selber wächst: das alles ist bestes, echtestes

TH. TH. HEINE, NATURSTUDIE ZU EINER ILLUSTRATION FÜR DEN SIMPLIZISSIMUS

Münchnertum! Es gibt freilich auch ein anderes, das wissen wir alle zur Genüge, ein Talmi-Münchnertum, das auf seine verrosteten Belange pocht und diesem in all und jedem entgegengesetzt ist. Aber das Münchnertum, von dem ich hier zu sprechen habe, bei diesem Geburtstagsfest, das hat unserer Stadt den besonderen, den geheimen Glanz verliehen, das ist von der Art der Spitzweg und Leibl, der Oberländer und Harburger und Steub und Wilke, um nur ein paar Kollegen Heines zu nennen, denen ebenso viel Dichter, Gelehrte, Musiker mühelos beizugesellen wären. Das ist ein Münchnertum, das nur auf der frischen, festen Erde, in der hellen Luft, bei der sinnlich frohen, so menschlich-einfachen Menschenart dieses Isarwinkels recht gedeihen kann, das undenkbar ist am Rheine, undenkbar an der Spree.

Und wenn ich Sie nun bitte, sich zu erheben

TH. TH. HEINE, NATURSTUDIE

und Ihr Glas zu leeren auf unser Geburtstagskind, so ist das zugleich eine Aufforderung, zu trinken auf den wirklichen Geist Münchens, der, wenn Sie wollen, immer unzeitgemäß ist, immer ein wenig abseitig, outsiderhaft und dennoch nicht rückgewandt, der gewiß skeptisch ist gegenüber allem Modischen und schwer bewegbar und dennoch, ja gerade darum schöpferisch sein kann, der Provinz ist und Weltluft zugleich, — lassen Sie uns trinken auf die Hoffnung, daß dieser wahre wirkliche Geist Münchens trotz und trotz allem unaustilgbar sei, so unverwüstlich, nie alternd in seinem Wirken wie dieser sein echtester Vertreter, unser Thomas Theodor Heine!

TH. TH. HEINE, NATURSTUDIE

HERMANN HALLER, BLICK INS ATELIER

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

HERMANN HALLER

DER BILDHAUER UND DER KUNSTFREUND

EIN DIALOG

VON

ALFRED KUHN

Ort der Handlung: Zürich. Ein sehr hohes gemauertes Atelier. Überall auf Regalen und Postamenten, auf der Galerie und auf dem Boden stehen Figuren herum. Es sind meist Tonstudien nach stehenden Frauen, nur mit ein paar Handgriffen in die Form gebracht, aber alle deutlich die Absicht des Künstlers zeigend. Andere wiederum sind weiter ausgeführt. Auf einem Drehbock im Vordergrund eine unfertige Arbeit: die Statuette eines kräftigen jungen Mädchens.

Ein paar Korbstühle. Darauf Bücher, Kleidungsstücke,

Anmerkung der Redaktion: Dieser Dialog Alfred Kuhns, der nächstens auch in seinem Buch über Hermann Haller erscheint (Verlag Orell-Füßli in Zürich), mag zugleich als Bericht über die bei Paul Cassirer stattfindende Haller-Ausstellung gelten.

Zigarrettenreste. In der Ecke ein Grammophon. Viel Staub.

Die Tür ist offen. Sie führt auf einen wilden Garten. Romulus und Remus, zwei langhaarige Hunde, toben darin.

Der Kunstfreund (Es ist nicht der übliche Kunstfreund, der nur kommt, um vielleicht ein nacktes Modell zu sehen. Es ist auch nicht der gottgewollte Kunstfreund, der drei große Plastiken in Bronze bestellt und die Hälfte gleich bezahlt, sondern es ist der wißbegierige Kunstfreund. Er war schon in vielen Ateliers, ist gut gelitten, kennt das Metier und schreibt in den Gazetten.):

„Arbeiten Sie eigentlich nach der Natur, lieber Haller, oder aus der Vorstellung?"

Der Bildhauer: „Ja, das ist nicht so einfach zu beantworten. Der Anfang ist immer ein Natureindruck. Ich sehe irgendwo eine Bewegung — es braucht gar nicht immer beim Akt zu sein —, die muß ich dann gestalten. Im Atelier forme ich sie mir nach. Das vertritt etwa jene Bleistiftskizze, von der Sie in Ihrem Maillol-Buch geschrieben haben. Das Zeichnen liegt mir nicht. Ich notiere alles sofort in den Ton. Eine Unmenge Studien entstehen, bis ich an die Ausführung einer Figur selbst gehe."

Der Kunstfreund: „Und arbeiten Sie dann nach der Natur?"

Der Bildhauer: „Nach dem Gedächtnis unbedingt, es ist bei mir sehr gut geraten. Seltener direkt vor der Natur. Dabei ist es manchmal gar zu komisch. Man meint, etwas sklavisch nach der Natur gemacht zu haben und besieht man es nach einiger Zeit und spricht mit jemand darüber, der etwas versteht, so merkt man, daß man doch wieder stilisiert hat."

Der Kunstfreund: „Man kann eben nicht bewußt einen Stil machen."

Der Bildhauer: „Bestimmt nicht. Formen zwei rechte Kerls denselben Gegenstand, so kommen zwei ganz verschiedene Dinge heraus."

Der Kunstfreund: „Beschäftigen Sie auch bestimmte ‚Probleme'?"

Der Bildhauer: „Eigentlich nicht. Mindestens nicht rein theoretisch. Letzten Endes habe ich alles noch vom Modell selbst bekommen. Da sehen Sie einmal diese Figur an. Das Original, ein schönes Mädchen, kannte ich in Paris. Es hat mir auf einmal das Bewußtsein des Dreidimensionalen gegeben. Ich merkte bei ihm, wie kubisch so ein Körper ist, wie rund der Rumpf. Man hat diese Art oft bei den Romanen. Der Typus hat mich lange verfolgt. Eine ganze Reihe ähnlicher Arbeiten ist damals entstanden."

Der Kunstfreund: „Also hat Ihnen die Natur die Idee vermittelt, die Sie dann wiederum durch die Natur realisierten?"

Der Bildhauer: „Das ist sehr gebildet ausgedrückt, aber es stimmt wohl. Es ist genau dieselbe Sache mit dem ‚gestreckten Typus' gewesen. Einmal in Paris habe ich vor einem Modell das Gefühl gehabt, als ob es gewichtlos sei. Sehen Sie, es ist dieses schmale, schlanke Geschöpf. Es schien sich aus sich selbst herauszustrecken, emporzuwachsen. Das hat mich außerordentlich gereizt. Immer wieder habe ich Ähnliches gemacht."

Der Kunstfreund: „Sie haben bei allen die Arme fest an den Körper gelegt, damit der vertikale Duktus in keiner Weise gestört werde. Bei einer haben Sie die Arme sogar ganz weggelassen. Fast alle stehen auf den Fußspitzen, eine noch auf einer Kugel, damit ja nicht das Gefühl des Lastenden aufkommen könne."

Der Bildhauer: „Ja, man treibt eine Idee, die einen interessiert, oft durch ein Dutzend Beispiele hindurch, bis man glaubt, das erreicht zu haben, was einem vorschwebt. Augenblicklich interessiert mich ‚der lange Atem der Form'. Ich will es Ihnen erklären. Sehen Sie einmal, wie an diesem Kopf die Schläfenlinie nach hinten weiterläuft, um den ganzen Kopf herum. Gewiß, Sie haben recht, das ist eine selbstverständliche Sache bei einer guten Plastik: die Einzelform darf nicht als solche bestehen, sie muß aufgehen in der Gesamtform. Lange habe ich das alles ganz unbewußt gemacht."

Der Kunstfreund: „Mit etwas an Ihren Werken bin ich nicht einverstanden. Es ist die rauhe Oberfläche der Figuren. Früher war das noch nicht so deutlich wie gerade in der letzten Zeit. Nehmen Sie etwa die beiden Frauen im Muraltengut in Zürich. Ich meine, man muß die Oberfläche glätten. Man darf diese Risse in der Epidermis nicht stehen lassen. Das Licht spielt darin und bringt malerische Wirkungen hervor. Das Tastbare der Einzelform geht verloren, was nicht minder wichtig ist, wie der Duktus der Gesamtform."

Der Bildhauer: „Ich kann eine Figur nicht weiter führen, als bis alles das da ist, was ich mit ihr wollte. Das Fertigmachen ist doch eine öde, unfruchtbare Arbeit."

HERMANN HALLER, DREI STEHENDE WEIBLICHE FIGUREN

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Der Kunstfreund: „Zugegeben. Aber es besteht ein Unterschied zwischen einem Modell, einer kleinen Studie und einer großen Plastik. Im Modell verwirklicht der Künstler die momentane Idee. Seine Phantasie arbeitet automatisch an diesem Anhaltspunkt, so daß er da schon eine Vollendung erblickt, wo sie noch lange nicht erreicht ist. Das Oberlicht der Werkstatt kommt hinzu. Die fertige große Plastik ist der Umgebung des Meisters entzogen. Sie steht in einer feindlichen, fremden Welt. Die Hülfen einer gefälligen und verstehenden Einbildungskraft fehlen, ebenso die günstige Atmosphäre des Ateliers. Darauf muß der Bildhauer Rücksicht nehmen. Er muß meiner Ansicht nach die höchste künstlerische Form des Fertigmachens finden, um nicht unnötige Konflikte zwischen seinem Werk und dem Laien zu schaffen."

Der Bildhauer: „Wir werden da kaum einig werden. Für mich hat die Materie selbst einen solchen sinnlichen Reiz, daß ich ihn immer spürbar machen muß. Übrigens patiniert sich mit der Zeit die Bronze im Freien, und dann geht die Oberfläche von selbst zusammen."

Der Kunstfreund: „Es ist seltsam. Ich finde bei Ihren Figuren zwei Typen. Da ist der rein vertikale, der strenge, wenn man ihn so nennen darf, die säulenhaft entweder in sich ruhende oder aus sich herausstrebende Gestalt und dann wieder die gelockerte, die stark bewegte. Ich denke da gerade an jene, die sich die Fesseln auf dem Rükken zu lösen scheint."

Der Bildhauer: „Sie haben recht. Aber diese beiden Typen leben ruhig nebeneinander. Habe ich eine strenge Figur gemacht, gleich muß ich auch eine ‚barocke' machen. Das scheint so ein inneres Gesetz bei mir zu sein. Ja, es geht sogar noch weiter: draußen im Garten haben Sie wohl das Modell der großen liegenden Figur für den

Muraltengutpark gesehen, das der Steinmetz eben punktiert."

Der Kunstfreund: „Ganz recht. Es ist völlig barock; musterhaft barock, wie alles Bewegung ist, die muskuläre Anatomie dem Rhythmischen unterworfen, der Baucheinschnitt vermieden wurde, um den Fluß der Linie nicht zu stören."

Der Bildhauer: „Gut, daß Sie das gesehen haben! Nun vergleichen Sie hier diese kleine Studie damit. Sie ist nur für mich entstanden. Alles ist ganz streng mathematisch darauf: diese beiden Dreiecke, die ineinandergeschoben sind. Ich mußte das machen, um mein inneres Gleichgewicht wieder herzustellen."

Der Kunstfreund: „Wissen Sie auch, lieber Haller, daß Sie nie gedrehte, sich aus sich selbst herauswindende Figuren geschaffen haben?"

Der Bildhauer: „Ist das wahr?"

Der Kunstfreund: „Bitte sehen Sie sich einmal um und denken Sie scharf nach! Fällt Ihnen eine einzige ein?"

Der Bildhauer: „Wahrhaftig, Sie haben recht."

Der Kunstfreund: „Es fehlt Ihnen eben jede Torsion, alles Gequälte, alles Gehetzte, alles, was vom eigenen Ich wegwill. Ihre Seele wünscht nicht, den Körper zu verlassen, sondern es ist ihr recht wohl darin."

Der Bildhauer: „Das kann ich weiß Gott nicht leugnen. Ich finde das Leben eine prächtige Angelegenheit."

Der Kunstfreund: „Und nun noch eine Frage: Sie lieben doch offensichtlich die Tiere und verstehen sie auch. Da in der Ecke sehe ich sogar die Skizze zu einem Vogel. Warum machen Sie nicht mehr Tierplastiken?"

Der Bildhauer: „Die Tiere werde ich machen, wenn mir die Mädchen nicht mehr so gut gefallen."

HERMANN HALLER, BILDNISKOPF

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

ANNA VON SCHUBERT, GARTEN IN DURBAN

DURBAN

VON

ANNA VON SCHUBERT

MIT SIEBEN ZEICHNUNGEN DER VERFASSERIN

Durban liegt in der südafrikanischen Provinz Natal, ein paar Tagereisen von Kapstadt entfernt. Das Klima ist subtropisch. Ganz heiß genug für Europäer. Die Luft ist schwül und feuchtigkeitsgetränkt. Ein wahrer Brutkasten für jegliche Vegetation, die sich denn auch in ungeahnter Fröhlichkeit breit macht. Sogar die Bäume sind mit Blüten bedeckt, was zuerst fast übertrieben wirkt. Wenn man oben auf der Elektrischen durchs Villenviertel fährt, streifen einen die roten Blütenbüschel der Flamboyant.

Fast könnte Durban ein elegantes Bad an der Riviera sein, wenn die Schwarzen nicht wären. 1. Die Zulukaffern, denen die Engländer das Land nach schweren Kämpfen entrissen haben. 2. Die Inder, leider eine sehr niedere Kaste, die, importiert, sich kaninchenmäßig vermehrt haben.

Der Kaffern Haupteigenschaft ist Stolz, Ehrlichkeit, Humor. Die Inder sind arm an allen dreien.

Das Villenviertel zieht sich auf einem Hügelrücken hin. Alles fällt ab oder steigt an. Immer spricht der Ozean mit hinein. Es entstehen seltsame Raumverschiebungen, Überschneidungen. Man erklettert einen Hügel und sieht zwischen den Beinen eines Pferdes hindurch über die Dächer der Stadt, auf ein fahrendes Schiff.

Die Schiffslinie spielt eine große Rolle. Sie ist die wahre Nabelschnur, die einen mit Europa verbindet. Man ruft sich freudig zu: Wissen Sie, daß der Arundel Castle angekommen ist? — Die unan-

ANNA VON SCHUBERT, KAFFERFRAU MIT KIND

tastbare Regelmäßigkeit ihres Verkehrs schränkt das Schwindelgefühl angenehm ein, das einen leicht überfällt inmitten der Unendlichkeiten. Hinter einem das unbegrenzte Land, zum größten Teile noch unbebaut, mit Felsenzügen und unbewohnbaren Klüften, vor einem der Ozean.

Die Natur ist zügellos, heftig, kann sich an nichts genug tun. Von unserer Veranda aus sahen wir oft acht Gewitter zugleich sich prasselnd über dem Ozean entladen. Trotz Nacht war es stundenlang taghell, so daß man Schiffe erkennen konnte in weiter Ferne.

Richtigen Winter gibt es nicht. Die Moskitos sterben, die Nächte werden kühl, es regnet nie mehr, das Wachsen im Garten wird träge, aber alles bleibt grün. Im Frühjahr (Oktober) bricht dann mit einem Male die Erde aus. Warme Regengüsse schmettern herab. Ein fanfarenhaftes Wachsen beginnt. Jede Stunde bringt Veränderung.

Wir taten nie etwas für unseren Garten, in dem es siebzehn verschiedene Obstsorten gab. Im Gegenteil, in europäischem Unverstande und bester Absicht stifteten wir möglichst viel Unfug. Es schadete nichts. Was je dort gewachsen und wenn noch so maltraitiert, entwurzelt, zerstückelt — unter der glühenden Zeugungskraft der Frühlingssonne heilte es zusammen, bohrte es sich durch, erstand es neu.

An heißer Stelle säten wir Tomaten, dilettantisch und flüchtig. Nach vierzehn Tagen waren da lustige Büschel, nach drei Wochen wuchsen sie uns über den Kopf. Die boys hatten Mühe mit langen Stöcken, an denen wir sie aufbanden. Jetzt dauerte es eine Weile und dann kam eine Pracht, die an gewisse Schaufenster in Petersburg erinnerte, in denen während des Krieges Nahrungsmittel aus Papiermaché mit frecher Übertreibung dem hungrigen Publikum vorgetäuscht wurden. Heiß hingen die roten Riesentrauben in der Sonne. Wir konnten nicht alle essen, nicht einmal pflücken. Sie fielen herunter und faulten, und unter dem Blättergewirr entstand ein warmduftender Brodem, alles gärte, kochte, surrte, Schnecken, Fliegen, Gewürm. Dann sank auch das zusammen. Dafür sproßten plötzlich die Stöcke, an denen die Tomaten aufgebunden waren. Sie bekamen grüne Federchen und dann weiße Blüten, von denen auch gewiegte Botaniker nicht wußten, wie sie hießen.

Ja, es sprießt alles, auch Sachen, die nicht sprießen

sollten. Zum Beispiel ein paar Pilzfamilien auf dem Wohnzimmerteppich von Bekannten, die ihr Haus während der Regenzeit drei Wochen abgeschlossen hatten.

Man schläft nur draußen in Durban, auf drahtvergitterter sleeping-porch. Der Mond steht fast immer auf derselben Stelle und ist unnatürlich groß. Blätterschatten auf dem Bett. Die Luft erfüllt von zarten Geräuschen. Alles in sanfter Bewegung. Alles rinnt, säuselt, zirpt, schwankt; man schwimmt mit und bleibt ein Teil der Natur bis in die tiefsten Träume.

Es ist ein zauberhaftes Land voll Überraschungen und schwer, sich loszureißen. Doch gibt es Kompensationen in Europa, zum Beispiel Schneeluft und Bilderausstellungen; aber es gibt keinen Ersatz für die schwarze Haut der Zulus, für das Heitertätige ihrer Nähe, für die festen Frauen in hohem Kopfputz mit ihren kernigen Babys, besonders keinen für Haletta.

Haletta, unser Kaffermädchen, ist eine der besten menschlichen Bekanntschaften, die ich je gemacht habe. Sie war vollkommen, ein Geschöpf, wie es Gott nur selten glückt. Sie arbeitete mit der sanften Rastlosigkeit einer amerikanischen Getreidemaschine, die fast zugleich schneidet, rafft, bindet und drischt und hatte dabei die Fröhlichkeit eines Kindes bei einem neu entdeckten Spiele.

Alles, was im Hause vor sich ging, erregte ihr Interesse, sehr Vieles ihre Lachlust. Aber trotz schwarzer Haut hatte sie die Seele einer Dame. Sie lachte nur, wenn es der Situation entsprach. Aber dann zügellos. Dann klatschte sie mit der einen Fußsohle auf den anderen Fuß und zeigte ein Riesengebiß mit hellrosa Zunge.

Nur einmal brach Wildheit der Freude bei ihr durch; das war, als ein Staubbesen aus bunten Federn, ein Streitobjekt zwischen ihr und dem indischen Koch, von meinem Manne ihr zugesprochen wurde. Aber auch diese Ekstase war rhythmisch: sie klatschte mit der Fußsohle dreimal auf den anderen Oberschenkel und brach in wilde Trompetentöne aus. —

Ihr Ehrgefühl war, wie das ihres ganzen Stammes, sehr zart, sehr leicht verletzt. Nur einmal sah ich sie weinen. Wie in dicken Schnüren stürzten die Tränen aus ihren Augen. Die Züge blieben unverzerrt, ganz ergeben. Ich fragte sie: Haletta, was ist los? Sie sagte: Der Koch hat mich zweimal gefragt, ob ich das verlorene Messer gesehen habe.

Sie war immer zu allem bereit, zu jeder Arbeit,

ANNA VON SCHUBERT, KAFFERNGRUPPE

ANNA VON SCHUBERT, KAFFERFRAU

jedem Spaße, jeder Anstrengung. Nur wenn sie aß, war sie für niemanden da. Das war ein heiliger Ritus, der nicht unterbrochen werden durfte. Ich rief sie im ganzen Hause, dann fand ich sie in der Küche sitzend. Eine große braune Zehe stemmte sie gegen das Tischbein, vor sich hatte sie eine Schüssel mit Mais, die für eine fünfköpfige europäische Familie genügt hätte. Und dann sah sie mich an mit freundlich ernstem Blick, der sagte: jetzt ist alles gut, jetzt weiß misses, warum ich nicht kam! —

Etwas glaubte Haletta uns nie, nämlich daß mein Mann nicht fünfunddreißig Ochsen für mich bezahlt hatte, wie es bei den Zulus üblich ist. Je mehr sie in unser Familienleben eindrang, desto unverständlicher blieb ihr dieser Punkt.

Wenn wir abends ausgingen, schlief sie zusammengerollt auf dem Teppich vor dem Bett unseres kleinen Mädchens. Fest in ihre Kniekehlen gebohrt lag der Hund Billy und schlief auch. Es gab keine treueren Wächter. Es war nur oft schwer, beim Nachhausekommen diesen verschlafenen Knäuel zu entwirren.

Aber einmal kam die Polizei. Ein englischer Polizist mit wohlgepflegtem Gesichte und wohlmeinenden Augen. „Madame, sagte er, wenn Sie dieses Mädchen behalten, werden Sie in Schwierigkeiten geraten, sie hat an jedem Finger einen Liebhaber. Gestern war ihretwegen eine Schlägerei vor Ihrer Garage. Ein boy liegt fast hoffnungslos verwundet im Hospital. Ich rate Ihnen, entlassen Sie sie."

Zehn boys? Ich wußte noch nicht viel über Kaffern damals und glaubte ihm, oder hielt es für möglich. — Ich sprach mit ihr. „Haletta, hast du mehrere boys?" (Einer ist ihnen gestattet.) Sie sah mich lange und fest an. Dann kam sie immer näher. Ihre Augen wurden feucht vor Überzeugungswillen, ihre Stirn runzelte sich, ihre Lippen schoben sich wulstig vor; sie hob einen braunen Daumen beschwörend in die Höhe und brach plötzlich mit tiefer Stimme los: „Misses, einer, nur einer!" —

Nach zwei Tagen erschien der zu Tode Verwundete. Er hatte unter dem Kaffernanzug nur einen leichten Verband. Er war geladen mit Energie. Er wippte vor Lebenslust. Er strahlte und funkelte. Nie sah ich einen schöneren Zulu. Tänzer und antiker Krieger zugleich. Es war Halettas boy. Er war aus dem Hospital entwischt, weil er Halettas Ruf vom Verdachte der Unzucht reinigen wollte. Das duldete keinen Aufschub. Das mußte trotz Wunde sofort geschehen. Er rief sie, kurz und herrisch. Ich sehe sie noch vor mir, wie sie ihm folgte, — langsam, willig, freudig-scheu.

Dann heiratete sie ihn und zog fort. Sie bekam ein Kind und erschien später wieder in Durban bei Bekannten von uns. Sie fragte nach mir, und ob ich sie wohl trotz baby wieder nehmen würde? Sie wußte, ich hätte sie mit sechs Babies genommen. Aber ich war in Europa und als ich zurückkam, war ihre Spur verwischt.

Und wie sie je wiederfinden? Welchen Detektiv ihr nachschicken? Einem Mädchen, das sich manchmal Haletta, dann wieder Eida nennt und das ursprünglich Mwemwana heißt? —

Folgende Geschichten legen deutliches Zeugnis ab vom Humor und vom beißenden Sarkasmus, der den Zulus eigen ist:

Ein Europäer erklärte einem Häuptling, daß er Steuern erheben müsse von seinem Stamme für das Bauen einer Autostraße durch sein Gebiet. Der Häuptling antwortete: „Aber meine Leute sind hungrig, was nützt ihnen eine Autostraße, wenn sie keine Autos haben?"

Der Europäer: „Ihr könnt Handel treiben, Mais verkaufen usw."

ANNA VON SCHUBERT, KAFFERMÄDCHEN

ANNA VON SCHUBERT, ZULUKAFFER

Der Häuptling, bitter lachend: „Das ist recht, wenn der Hund hungrig ist, schneid ihm den Schwanz ab und gib ihn ihm zu fressen!" —

Mapupa, der houseboy von unseren Bekannten, hat seinen Urlaub um drei Monate überschritten. Beim Nachhausekommen soll er eine Erklärung abgeben.

„Master," sagt er, „ich hatte einen großen Kampf zu bestehen wegen einer Kuh, die ich nicht hergeben wollte. Da hat Mnugeni mir seinen Assagai (Waffe der Kaffern) in den Leib gebohrt. Ich zog ihn aber gleich heraus und lief ihm nach und stach ihn in seinen Hintern. Dann lief ich nach Hause. Aber unterwegs rutschte ich aus auf den Steinen im Fluß, und, Master, mein Eingeweide fiel heraus."

Herr: „So? Was tatest du da?"

Mapupa: „Ich wusch es im Fluß, Master, dann steckte ich es wieder zurück und ging nach Hause."

Eine lange Pause. Dann bricht Mapupa in dröhnendes Gelächter aus.

Herr: „Warum lachst du?"

Mapupa: „Master, Mnugeni konnte den Assagai nicht selber herausziehen, das mußte ein anderer für ihn tun und, Master, drei Monate konnte er nicht sitzen!" —

Der Häuptling Mbongo muß sich wegen verschiedener Gesetzesübertretungen, die in seinem Stamme vorgekommen sind, vor Gericht verantworten.

Ein ihm wohlgesinnter Europäer rät ihm, bei dieser Gelegenheit seinen verwegenen Stolz doch etwas zu dämpfen und möglichst höflich zu sein. Mbongo befolgt den Rat. Zu gegebener Stunde erscheint er im Gerichtssaal, sieben Fuß hoch, auf dem Kopfe den Federschmuck des königlichen Vogels Iqwalaqwala. Er betritt die Tribüne, sieht tief herab auf die Richter, Rechtsanwälte, Schreiber, richtet sich hoch auf, schlägt sich auf die Brust und beginnt mit den Worten: „Auch ich bin aus königlichem Blute!"

EIN SKIZZENBUCH DES JUNGEN TRÜBNER

VON

OSCAR GEHRIG

Über die Art und Bedeutung des zeichnerischen Werkes, das uns die ausgesprochene Malerpersönlichkeit Wilhelm Trübner hinterlassen hat, ist in der von Julius Elias mustergültig herausgegebenen Mappe „Wilhelm Trübner, Handzeichnungen" (Berlin 1921) alles Wesentliche gesagt worden. Wir wissen, daß die Zeichnungen Trübners nach seinen eigenen Worten nicht in dem freien Meistersinne wie die Liebermanns entstanden sind, sondern daß sie vielmehr in seinem Gesamtschaffen ein „hübsches Buch der Ergänzung" darstellen. So zeigen wir auch in diesem Sinne Proben aus einem, heute in Privatbesitz (Karlsruhe) befindlichen Skizzenbuch des jungen Trübner.

Was uns dieses Zeichenheft aus der Frühzeit des Künstlers so wertvoll macht, ist der uns auch an verhältnismäßig kleinen Beispielen gewährte tiefe Blick auf die Entwicklungsspuren: wie sich Trübner da allmählich vom Modell loszulösen bemüht, wie er unter Änderung der Sehweise zu selbständigem und schon recht selbstverständlichem Erfassen des Motivs vordringt oder schließlich neben flüchtigen Niederschriften aus dem Leben bereits bildhaft wirkende Ideenskizzen gibt. Gar von der frühen Porträtkunst Trübners erhalten wir einen kleinen, aber klaren Eindruck und sehen, wie der Künstler schon in der tastenden Bleistiftstudie nach dem Leben die bildmäßige Abrundung des komponierten Gemäldes anstrebt. Die für Trübner charakteristisch gewordenen Sitz- und Liegestellungen sowie Verkürzungen herrschen auch in diesen Blättern vor, im Bildnis

führt die Linie unmittelbar auf den Martin Greif von 1876, um nur ein Beispiel herauszustellen (Blatt 16). Darüber hinaus geben uns so manche Bleistiftnotizen und Versversuche ein kleines Bild vom Menschen Trübner, der sich hier unbefangen gibt und der auch noch so in denen fortlebt, die ihn aus der Nähe beobachten konnten.

Ein Oktavbüchlein im Hochformat, das auf dem Innendeckel den Namen und die Jahreszahl 1869/70 trägt; die Etikette „Adrian Brugger in München, Theatinerstraße“, wo Trübner in seinen letzten Lebensmonaten 1917 noch einmal ein Skizzenbuch kaufte, führt uns in des Künstlers ersten Münchener Aufenthalt zurück. Und manch münchnerisches Modell begegnet uns so auch auf den Seiten des Büchleins; gleich die erste Zeichnung — auf Blatt 2 — erinnert etwa an einen Petrusdarsteller im Passionsspiel. Im ganzen enthielt das Büchlein ursprünglich 44 Blätter, jedoch sind sechs davon herausgerissen, und zwar so, daß es sich anscheinend meistenteils um vom Künstler selbst vernichtete Studien handelt; Bruchstücke davon sind auf den Blattresten noch sichtbar. Exakte Modellstudien, Trachtenfiguren, sodann Details, wie Hände, stehen neben lockeren Skizzen aus dem Freundes- und Bekanntenkreis. Bei einigen Zeichnungen denkt man unwillkürlich an Freund Schuchs Typ, wohl nicht mit Unrecht. Akt- und Bewegungsskizzen

„An einem Fenster gings vorbei,
Nach Wartburg schnellen Schritts.
Draus sahn zwei blaue Augen scheu
Nach meiner Hose neusten Schnitts.
Und als ich etwas höher kam
Begegneten mir drei Knaben
Die pflückten Veilchen wundersam
Gar freundlich mir eins gaben.
Da plötzlich lag die Burg vor mir
Hell leuchtend im Morgenstrahle.
Mir war's, als ob die Tannhäuserouvertür
Erschallt im fernen Tale.
In der Stadt da läuten Glocken
Die Vögel singen ein Lied
Mein Schatz mit den blonden Locken
Beschäftigt jetzt mein Gemüt.
Ich fiel andächtig auf die Kniee
Und betete still und leise
Für Dich eine Zeit lang mein babi
Und lachte dann dummer Weise.
Bald war die Burg erstiegen
Die Bilder Schwinds gesehn,
Der sonstige Schwindel, das Luther-
zimmer,
Wo einst Hokuspokus geschehn."

folgen; dann aber notiert er aus dem Leben, so, wenn wir den „Selbstmörder" mit verschiedenen Verkürzungen in der Landschaft liegen sehen oder in Notizen Arbeitern auf dem Zimmerplatz, Bauern auf Fuhrwerken u. a. m. begegnen. Gegen Schluß des Heftes aber mehrere mit behendem Strich, zum Teil als Federzeichnungen, hingesetzte Andeutungen ihn bewegender Kompositionen oder Notizen nach Gemälden anläßlich seiner Galeriebesuche. Phantastische Reiter, Liebespaare, die Entführung des Ganymed, eine Grablegung oder „Der verlorene Sohn" werden erkennbar, begleitet von handschriftlichen Erläuterungen. Haardünne Krokis nach Landschaften um Heidelberg (beim Gewitter), Annatal, Mariental sehen wir neben einer ziemlich sachlichen Zeichnung der Wartburg. Trübner hatte das Büchlein bestimmt auf verschiedenen Wanderungen in jenen Jahren um und nach 1870 bei sich, so auf seiner in den „Personalien und Prinzipien" (S. 13/14) erwähnten ersten Kunstreise zur Besichtigung der deutschen Galerien in Frankfurt, Kassel, Weimar, Gotha usw., die den hier auch in Versen geschilderten Wartburgbesuch nahelegt. So dichtet Trübner, mühevoll genug, wie zahlreiche Korrekturen und Streichungen beweisen, auf jener Fahrt:

Und an anderer Stelle nicht minder charakteristische Zeilen des stillvergnügten Trübner, des Menschen, den der Schüler Georg Scholz in sei-

nen Anekdoten neuerdings drastisch und humorvoll schildert:

„In einem Omnibus / da saß ein Pfiffikus
Der hatt'ne Samtweste an."

„Was siehst Du mich so wonnevoll
Mit Deinen Augen an
Wende Deinen Blick von mir
Schwarzgelocktes Kind."

Wenn das Skizzenbuch auch die Jahreszahl 1869/70 trägt, so ist doch nach der Wandlung des zeichnerischen Stils, der immer freier wird, und nach den Motiven, die sich den Bildern nach Mitte der siebziger Jahre nähern, anzunehmen, daß der Künstler alle diese Zeichnungen in loser Folge und erst im Verlaufe einiger Jahre gefertigt hat. Frühes, ja fast Akademisches, und Freieres, scheinbar Späteres, gehen im Hefte durcheinander.

ZUR FRAGE DER NORMIERUNG VON BILDFORMATEN

Der ausgezeichnete Hersteller handgefertigter Rahmen Georg Calmann (Pygmalion-Werkstätten, Berlin) schlägt eine Vereinheitlichung der Bildformate vor, wie sie in Frankreich seit langem praktisch schon besteht, in Deutschland aber noch nicht zu erreichen ist. Es ist ungefähr dasselbe wie mit den Buchformaten. Wo es in Frankreich fünf Standartformate für Bücher gibt, findet man in Deutschland zwanzig. Viele Maler glauben es sich schuldig zu sein, vor allem im Format originell zu sein. Calmann schlägt nun in einem Schema folgende Normalgrößen vor:

Internationale Maße für Keilrahmen

Nr.	Portrait	Landschaft	Marine
1	22 × 16	22 × 14	22 × 12
2	24 × 19	24 × 16	24 × 14
3	27 × 22	27 × 19	27 × 16
4	33 × 24	33 × 22	33 × 19
5	35 × 27	35 × 24	35 × 22
6	41 × 33	41 × 27	41 × 24
8	46 × 38	46 × 33	46 × 27
10	55 × 46	55 × 38	55 × 33
12	61 × 50	61 × 46	61 × 38
15	65 × 54	65 × 50	65 × 46
20	73 × 60	73 × 54	73 × 50
25	81 × 65	81 × 60	81 × 54
30	92 × 73	92 × 65	92 × 60
40	100 × 81	100 × 73	100 × 65
50	116 × 89	116 × 81	116 × 73
60	130 × 97	130 × 89	130 × 81
80	146 × 114	146 × 97	146 × 89
100	162 × 130	162 × 114	162 × 97
120	195 × 130	195 × 114	195 × 97

Er selbst erläutert diesen Vorschlag mit Worten, die uns beachtenswert erscheinen:

„Die Industrie versuchte des öfteren mit der Künstlerschaft Fühlung zu nehmen, um eine Grundlage für die Vereinheitlichung von Bildformaten zu gewinnen. Resultate liegen meines Wissens noch nicht vor.

Es bedarf wohl keiner weiteren Auseinandersetzung, daß Rahmen, Leinwände, Malbretter, Papierblöcke usw. bedeutend billiger sein könnten, wenn statt der vielen, nur um Zentimeter verschiedene Größen der einzelnen Materialien, nur einige wenige Normalformate hergestellt und auf Lager gehalten zu werden brauchten.

Bei Bilderrahmen besonders wäre es für Käufer und Hersteller gleich vorteilhaft, mit einem Vorrat von gebräuchlichen Formaten rechnen zu können. Die Maler hätten die Gewähr, jederzeit einen Rahmen zur Verfügung zu haben, andererseits würden die Preise für Rahmen andere sein, wenn man in der stilleren Sommerzeit serienweis auf Vorrat arbeiten könnte.

Die Künstler werden in der Lage sein, mit drei, vier feststehenden Maßen von Rahmen im Atelier ihre Gesamtproduktion Besuchern zeigen zu können; was durch den verminderten Vorrat gespart wird, kommt der Güte eines repräsentableren Rahmens zu statten. Ebenso würde der Verkehr der Künstler mit den Galerien sich leichter abwickeln, wenn die Maler den Kunsthändlern ihre Bilder ungerahmt zugehen lassen können. Natürlich werden die dann auf Vorrat gehaltenen Rahmen strengen Ansprüchen gegenüber nicht standhalten können, aber wenn man die Ersparnisse an Transport- und Verpackungsspesen der Güte der Rahmen wieder zukommen ließe, erhielte man doch wesentlich besseres, als den üblichen Konfektionsstil.

Die von der Industrie vorgeschlagenen Normalmaße sind für Bildformate, weil sie irgendwelchen technischen Bedürfnissen entsprechen, unbrauchbar. Was der Maler benötigt, sind harmonische Proportionen.

Es gibt nun schon seit Jahrhunderten Normalformate und die Verhältnisse dieser Maße beruhen auf dem goldenen Schnitt und geben dem Maler eine sichere Basis für die Komposition. Diese Maße, die die meisten alten Rahmen haben, sind dieselben, die die romanischen Völker noch heute für ihre Bilder benutzen. In Paris pflegt man nicht nach Zentimetern zu bestellen, sondern man verlangt seine «numéro». Die Selbstverständlichkeit der Flächenaufteilung, die die romanische Kunst bis heute kennzeichnet, ist sicher auf die klare Unterstützung gesetzmäßiger Proportionen zurückzuführen. Die «rapports» stellen sich wie von selber ein, wenn eine harmonisch begrenzte Fläche sich dem Ordnung gewillten Sinn darbietet. In den antiken Wohnräumen pflanzten sich diese Maße sogar in der ganzen Umgebung fort. Es gab in den klassischen Zeiten kein Profil, kein Möbel, keine Wand, die nicht in einem harmonischen Zusammenhang in ihren einzelnen Teilen untereinander und zum ganzen Raum standen. Das folgte aus dem merkwürdigen Gesetz, daß in einem Rechteck, dessen Seiten im Verhältnis des goldenen Schnitts stehen, die Diagonalen in ihren Schnittpunkten, die Höhen und Transversalen und alle sich daraus neu ergebenden Schnittpunkte auch wieder im goldenen Schnitt geteilt sind.

Es ist von Psychologen behauptet worden, daß es dem Deutschen wider den Strich ginge, seine Taten und sein Tun nach Gesetzen zu regeln. Wenn aber soviel zwingende Notwendigkeiten der Praxis den Anstoß erst einmal gegeben haben, wird der Geist, wenn auch auf den Schleichwegen der Gewohnheit, das Gesetz ertragen, weil sich von diesem aus erst die Freiheit des Schaffens ergibt.

Ich glaube, die Frage der Formate ist wichtig genug, daß die führenden Künstler sich entschließen, Stellung dazu zu nehmen. Ist einmal ein Entschluß gefaßt, werden sich alle Erzeuger von Malmaterialien sofort auf das Erforderliche einstellen.

Georg Calmann.

KOMMODE LOUIS XVI.
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

CHRONIK DES MONATS

SANSSOUCI

Im sechsten Jahrgang dieser Blätter, im Jahre 1908 (Seite 46), ist über die Aufstellung eines Friedrich-Denkmals in der Hauptachse von Sanssouci mit folgenden Worten berichtet worden:

„Der Geist der Siegesallee bedroht neuerdings erfolgreich auch die reine Wirkung einer Kulturschöpfung, woran jeder Kunstfreund mit Zärtlichkeit zu denken gewohnt ist. Moderner Unverstand sucht auch in dem köstlich stillen Park von Sanssouci seinen Verballhornungsgelüsten Gelegenheiten. Er gibt vor, die historische Stimmung zu verstärken, wo er sie durch törichte Bilderfibelkünste doch zerstört. Der wundervolle Blick von der Hauptallee zum Schlosse hinauf wird seit längerer Zeit schon beeinträchtigt durch ein in der Hauptachse aufgestelltes Denkmal des alten Fritzen, das in häßlicher Weise die zum Blickpunkt leitenden Treppen überschneidet. Es ist kein neuer Friedrich, der so vor sein Werk errichtet ist, wie die Photographie des Verfassers wohl einem Buche vorangestellt wird; es ist vielmehr eine Nachbildung des Rauchschen Friedrich-Denkmals unter den Linden. Eine Nachbildung des Bronzewerkes in Marmor! Das Pferd mußte darum auch eine Bauchstütze erhalten. Und natürlich ist nicht das ganze große Denkmal imitiert, sondern nur die verkleinerte Reiterfigur ist willkürlich auf ein anderes Postament gesetzt und mit „gärtnerischen Anlagen" umgeben worden. Geschmackvoll, nicht wahr? Und welche Pietät doch, nach zwei Seiten zugleich!"

Jetzt ist die Direktion der Staatlichen Schlösser und Gärten, die Hübner neuerdings übernommen hat, daran gegangen, das Denkmal zu entfernen. Und prompt lassen sich in der Presse der Rechtsparteien und vor allem auch in den Kreisen der „getreuen" Potsdamer, schrille Entrüstungsschreie vernehmen. Der Geist des Alten Fritzen ist aber auf Seiten derer, die sein Denkmal entfernen.

„WELTSTÄDTE"

Die Stadt ist das Symbol unserer Zeit genannt worden. Von der Großstadt führt der Weg zur Weltstadt. Im Gegensatz zu vergangenen Kulturen gibt es viele Städte, die diesen Namen verdienen. Was ist das Gemeinsame aller dieser Städte, was macht das Weltstädtische aus: das ist eine Frage, die gerade Berlin, das sich langsam von der Großstadt zur

ZWEI SESSEL LOUIS XV.
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

Weltstadt entwickelt, interessiert und die deshalb in einem von der Staatlichen Kunstbibliothek veranstalteten Vortragszyklus „Weltstädte“ mehrfach gestreift wurde.

Die erste der gegenwärtigen Weltstädte, über die gesprochen wurde, war Paris, den Schluß bildete Berlin. Ministerialrat Dr. Gall legte in einem der Form wie dem Inhalt nach vorzüglichen Vortrag die kulturelle Entwicklung der französischen Hauptstadt, vor allem auf dem Gebiete der Stadtbaukunst, dar. Dr. Heiligenthal zeigte, wie Berlin durch seine wachsende wirtschaftliche Bedeutung und durch volle Ausnützung aller technischen Neuerungen im Laufe der Jahrzehnte sich zur Weltstadt auszubilden beginnt.

Damit sind die beiden Möglichkeiten für die Entstehung der Weltstadt gegeben. Beiden gemeinsam ist die internationale Bedeutung, die über den Charakter als Landeshauptstadt weit hinausgeht. Während aber Paris seinen Ruf als internationale Weltstadt fast durchweg seiner alten Kultur und seiner traditionellen Bindung verdankt, erlangt Berlin, diese an Kultur und Tradition so arme Stadt, den weltstädtischen Charakter nur durch seine ungeheure Konzentrationskraft, die immer stärker die gesamte Wirtschaft in sich einschließt. Trotzdem: wäre Paris nur die formvollendete, ästhetisch zu wertende Stadt, fehlte ihr der lebendige Pulsschlag von Handel und Industrie, sie bliebe eine jener schönen historischen Weltstädte, die, von Wien ausgehend, Dr. Tietze in einem Einleitungsvortrag vorführte. Und besäße wiederum Berlin nicht das Stückchen Tradition als Residenzstadt und das Stückchen Kultur, das ihm ermöglicht, auch das geistige Leben Deutschlands immer mehr in sich zu konzentrieren, es würde sich kaum von den großen Industriestädten des Rheinlandes oder von der Hafenstadt Hamburg unterscheiden, die gerade auf dem Gebiete des Handels weit weltstädtischer wirkt als Berlin, der aber eben zur Weltstadt diese Zusammenfassung des gesamten modernen Lebens, des geistigen wie des wirtschaftlichen, fehlt.

Beides: Kultur und Technik, Tradition und modernes Leben, nationaler und internationaler Charakter, muß in einer Weltstadt zusammenfließen, und den Unterschied beider Typen macht nur der verschieden verteilte Akzent.

Berlin, dessen Akzent ganz stark auf der internationalen Seite liegt, wird deshalb immer stärker und stärker den Charakter der großen amerikanischen Städte annehmen, von denen aber, wie man aus dem Vortrage Prof. Radings erkannte, gerade wegen dieser einseitigen Einstellung aufs Wirtschaftliche nur New York den Namen einer Weltstadt verdient.

Berlin wird sich amerikanisieren, aber keine amerikanische Stadt werden. Davor wird es Europa bewahren. Näher als New York liegt Paris und London. Aus beiden Städten sollte es Anregungen schöpfen. Von Paris könnte es lernen, städtebaukünstlerische Ideen auf weite Sicht zu lösen. Der Vortrag über Paris machte in frappanter Weise klar, wie Gedanken des Mittelalters ihre endgültige Lösung im neunzehnten Jahrhundert fanden.

Das fehlt in Berlin, aber genau so auch in London. Die Vorbildlichkeit Londons als Weltstadt liegt auf ganz anderem Gebiet: im Praktischen. Prof. A. E. Brinckmann beschränkte sich deshalb in seinem Vortrage mit Recht fast durchweg auf diese Fragen, wie z. B. Wohn- und Verkehrsverhältnisse. Auch die amerikanischen Städte sind darin zum Teil vorbildlich, aber weniger für eine europäische Stadt. Die Bedingungen Londons aber sind im Grunde denen Berlins so ähnlich, daß die deutsche viel von der englischen Stadt lernen könnte.

Nationalität gegen Internationalität — das wird der stete Kampf innerhalb einer Weltstadt sein. Nicht nur bei uns, auch bei den großen Weltstädten des Ostens. Das Nationale wird immer unterliegen, wenn eine wahre Weltstadt entstehen soll. Wie weit dies schon in Tokio, Peking und Schanghai geschehen ist, zeigte der interessante Vortrag Dr. William Cohns. Wir Europäer mögen das bedauern, müßten es aber begreifen können, da sich das gleiche Schauspiel, nur nicht mit der gleichen Intensität, bei uns abspielt.

Überall wird in den Weltstädten das nationale Element zurückgedrängt. Doch verschwinden darf es nie. Das lehrt Amerika und bezeugt Paris. Eine rein internationale Weltstadt gibt es nicht. Die Bindung an den Boden muß vorhanden sein. Sonst würde sie zur riesengroßen Stadt der Wirtschaft herabsinken, die das einzig wahre Internationale darstellt.

Doch soll das nationale Element auch nicht hindernd im Wege stehen. Was einen Teil seiner bisherigen Machtstellung einnimmt, ist ja durchaus kein geringfügiger Ersatz: an Stelle der Landeshauptstadt tritt die national gefärbte Weltstadt.

Wolfgang Herrmann.

WALSER UND HUBACHER

Wir bilden in diesem Heft eine vorzügliche Bildnisbüste des in Zürich lebenden Bildhauers Hubacher ab, die Karl Walser darstellt. Wir tun es, um die gute Arbeit des noch

H. HUBACHER, BÜSTE KARL WALSER. TERRAKOTTA

zu wenig gekannten Bildhauers zu zeigen und um zugleich daran zu erinnern, daß Karl Walser im April seinen fünfzigsten Geburtstag beging. Da er von „Kunst und Künstler" vor fast fünfundzwanzig Jahren gewissermaßen „entdeckt" wurde, ist in diesen Blättern so oft von ihm die Rede gewesen, daß im einzelnen nichts mehr gesagt zu werden braucht als das eine, daß er eines der liebenswürdigsten Talente der Zeit war und ist. Walser ist auch darin ein echter Schweizer, daß er sein Vaterland in früher Jugend verlassen hat, in reiferen Jahren aber dahin zurückgekehrt ist, wie es scheint, um dauernd dort zu bleiben. Neuere Arbeiten von ihm werden in nächster Zeit hoffentlich wieder einmal vorgeführt werden können. Auch aus der Werkstatt des Bildhauers Hubacher versprechen wir nächstens noch einiges zu zeigen.

BERNHARD PANKOK

Im April feierte die Württembergische Kunstgewerbeschule in Stuttgart den fünfundzwanzigjährigen Aufenthalt des Künstlers in Stuttgart. Wir nehmen diese Gelegenheit gern wahr, um den ausgezeichneten Architekten, Kunstgewerbler und Lehrer zu begrüßen, der von Anfang an eine führende Stelle in der kunstgewerblichen Bewegung behauptet hat, die in den neunziger Jahren in Deutschland begann. Sein Name wird stets rühmlich genannt werden neben den Namen von Obrist, Endell, Riemerschmid, van der Velde, Peter Behrens, Bruno Paul und anderen. Pankok steht im fünfundfünfzigsten Lebensjahre; seine Tätigkeit gehört nicht nur der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart und Zukunft an.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Deutsche Kunstgemeinschaft hatte einer Ausstellung von Ostpreußenkunst Gastfreundschaft gewährt. Die Veranstaltung war lange geplant. Wie sie jetzt zustande gekommen war, enttäuschte sie. Die Auswahl lag nicht in den rechten Händen; es ist von allem etwas gezeigt worden, anstatt von den wesentlichen Talenten das Beträchtliche. So offenbarte die Ausstellung nicht, daß eine Reihe lebendiger junger Begabungen in Ostpreußen vorhanden sind, und daß andere starke Talente von Ostpreußen ausgegangen sind. Diese Ausstellung, gut gemacht, hätte eine Überraschung werden können. Man hätte dann von den Corinthnachahmern, von der Klaus-Richter-Romantik und von allem Akademischen absehen und sich auf Maler wie Erich Behrendt, Artur Degner (seine kleine Ostpreußische Landschaft ist vorzüglich), Karl Eulenstein, Julius Freymuth, Hans Laskowski, Felix Meseck, Max Neumann, Alfred Partikel, Franz Domscheit und einige andere beschränken müssen. In Erinnerung an Waldemar Rösler gewissermaßen. Vielleicht macht die Ausstellung Mut zu einer kritisch besser gesichteten.

Die Verpflichtung einer Trübner-Gedächtnisausstellung in Berlin übernahm aus freien Stücken die Galerie Haberstock. Sie hat die Ausstellung so würdig und gut gemacht, wie es einer Privatgalerie nur immer möglich ist. Besonders eindrucksvoll war die Frühzeit des Künstlers vertreten mit Bildern wie „Beim römischen Wein" (1872), „Landwehroffizier" (1873), „Herrenchiemsee" (1874), „Dragoner-Einjähriger" (1875), „Dame im Sessel" (1876), „Mädchen mit gefalteten Händen" (1878) usw. Aus der Zeit nach 1900 sah man vor allem eine Reihe guter Landschaften. Es war die erste öffentliche Ausstellung dieser Galerie. Sie war ausgezeichnet und beschämt die, die eigentlich verpflichtet gewesen wären, Trübners Lebenswerk nach seinem Tode zu zeigen.

Die Maler der „Neuen Sachlichkeit" stellten geschlossen in der Galerie Neumann-Nierendorf aus. Nierendorf hatte auch Dix und Groß hinzugenommen, die den Rahmen des

Programms eigentlich sprengen, da ihr subjektives Wollen die Hingabe an den Gegenstand überwiegt. Auch Ernst Fritsch und Radziwill stehen eigentlich schon jenseits der Grenze. Die rechten Vertreter dessen, was neue Sachlichkeit, was „magischer Naturalismus" genannt wird, sind Maler wie Großberg, Kanoldt, Hubuch, Mense, Schlichter, Wilhelm Schmid, Georg Schrimpf. Die Malweise ist programmatisch und bewußt akademisch. Eine Renaissance des Nazarenertums, des Biedermeiertums. Es fehlt eigentlich nur die Kleinstadt, das Kloster und das Konvertieren. Als Ganzes sind die Bilder in den meisten Fällen langweilig und blutlos. In einer Ecke findet sich dagegen zuweilen ein Stückchen guter, sorgfältiger und liebevoller Malerei: eine Landschaft im Fensterausschnitt, ein Stilleben oder dergleichen. Das Entscheidende ist die Zeichnung; doch zeichnet keiner so gut wie Groß oder Dix. Oder gar so gut wie Wasmann. Sympathisch ist die Selbstbeschränkung. Nur muß nun nicht aus der Not eine Tugend gemacht werden. Die Bescheidenheit neigt zum Hochmut und zur Selbstgerechtigkeit (ein nazarenischer Zug); darin liegt die Gefahr für diese Schule.

„Werkkunst" hieß eine Ausstellung, die im Kunsthochschulgebäude veranstaltet worden ist, jährlich wiederkehren soll und Proben des besten deutschen Kunstgewerbes enthielt. Der Versuch ist insofern wohl gelungen, als die Ausstellung mit Sorgfalt und Geschmack gemacht worden ist. Man sah freilich nur Kleinarbeiten. Möbel zum Beispiel fehlten. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die handwerklichen Fähigkeiten durchweg gut sind, daß das Material vortrefflich bearbeitet wird und daß ein Geschmack am Werk ist, der als Blüte der seit dreißig Jahren bestehenden Bewegung angesprochen werden kann und reinigend gewirkt hat. Festzustellen ist, daß man kaum noch ein Verhältnis findet zu dem, was mit dem Wort kunstgewerblich bezeichnet wird. Am besten sind überall die Gegenstände, die dem Gebrauch dienen; wogegen alles rein Schmückende leicht fatal wird. Gut sind die Gegenstände, die aus dem Geiste entstanden sind, der auf der andern Seite einen gut gearbeiteten Koffer, ein schönes Auto erzeugt, die etwas Englisch-Amerikanisches haben und mehr einem kultivierten Komfort als einem Zierbedürfnis dienen. Am nächsten gehen einen zum Beispiel die Kassetten und Gefäße der Werkstätten in Halle und die handwerklich betonten Silberarbeiten von Lettré an. Alles, was nach Nippes aussieht, erscheint dagegen, als hätte es sich verspätet, es erscheint irgendwie altmodisch. Die Zukunft der kunstgewerblichen Arbeit liegt, so scheint es wieder nach dieser vorzüglich gemachten Ausstellung, auf dem Wege zu einem lebendigen Lebenskomfort. Und nur dieser Weg führt auch zu einem Ausgleich des alten Gegensatzes von Hand- und Maschinenarbeit.

Von einer anderen Seite konnte man den Fragen des modernen Kunstgewerbes in der Ausstellung nachdenken, die die Schule Reimann in dem gut hergerichteten Lichthof des Alten Kunstgewerbe-Museums zur Feier ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens veranstaltet hatte. Die lebende Schülergeneration ist so im ganzen gesehen zweifellos intelligenter und geschickter als die vorige. Ein gewisses Niveau erreichen eigentlich alle; was lehr- und lernbar ist, wird mit Erfolg gelehrt und gelernt. Und so sieht das Resultat nach etwas aus. Fast alle können einen Akt ohne Kleinlichkeit zeichnen, eine Naturstudie malen, können dekorieren und stilisieren. Und doch bedeutet das alles nur, daß brauchbare Hände für die Kunstindustrie (einschließlich der Illustrationsindustrie) erzogen werden; das Kunstgewerbe als Ganzes erscheint nicht gehoben und wird es auf diesem Wege nie. Über jene Grenze, wo das Entscheidende erst beginnt, gelangt keiner hinaus, kein Schüler, kaum ein Lehrer — und die Schule will auch wohl gar nicht darüber hinaus. In einem tieferen Sinne ist alles dieses überflüssig. Das Handwerk, wie es sich in die Zukunft retten wird, hat mit allen diesen im Grunde altmodischen Künsten fast nichts zu tun. Schade um so viel Arbeit und Können, um so viel Jugend, um so viel Kraft!

Einen seltenen Genuß verschaffte uns die Galerie van Diemen & Co. mit der Ausstellung dreier Monumentalbilder von Tiepolo. Die Wandbilder stammen aus der Villa Girola am Comersee und kommen über Paris nach Berlin. Dargestellt ist auf zwei fast quadratischen Bildflächen zum ersten Juno und Luna und zum andern Bacchus und Ariadne. Das Hauptbild aber (4,42 m lang) stellt den Triumph der Amphitrite dar. Gemalt sind die Bilder um 1740. Es sind Meisterwerke einer von Traditionen gesättigten dekorativen Malerei. Besonders in dem großen Breitbild ist ein Schwung, eine Beherrschung, eine heitere Größe, die hinreißend wirkt. Die Bilder lassen sich auch als Darstellungen der vier Elemente bezeichnen. Ein viertes Bild, das Feuer darstellend, ist scheinbar verloren. Die Wandbilder Tiepolos lassen an manches Moderne denken; wie weit aber lassen sie doch dieses deutsch-römisch Moderne hinter sich, obwohl nichts erstrebt ist als eine dekorative Wirkung! Es wäre ein hübscher Gedanke, diese Meisterwerke dauernd in Deutschland zu wissen.

In der von Philipp Franck ausgezeichnet geleiteten Staatlichen Kunstschule wurden Zeichnungen von Kindern, die in der Übungsschule des Instituts unterrichtet werden, gezeigt. Der Haupteindruck ist, daß die Kinder am Zeichnen viel mehr Spaß haben, als wir es hatten. Obwohl das Zeichnen auch uns eine der liebsten Stunden war. Es wird den Kindern viel Freiheit gelassen. Vielleicht hier und dort zu viel. Es wird darum auch etwas viel aus dem Kopf, nach dem Gedächtnis gearbeitet. Da die Kinder, vor allem die der Großstadt, die Kunst ihrer Zeit auf Schritt und Tritt kennen lernen, wird sich in der Schule die Zeitkunst immer deutlich abspiegeln, wenn die Kinder machen dürfen was sie wollen. Diese Ausstellung lieferte dafür den Beweis. Manches war verblüffend, manches auch bedenklich, wie zum Beispiel das Operieren mit farbigen Stoffstücken, als Vorbereitung zum Malen. Es werden zwar überraschende Wirkungen erreicht, doch sind sie nicht recht legitim. Neben der Freiheit des Spiels sollte stets auch strenge Sachlichkeit einhergehen. Die Gefahr, daß Kunst genannt wird, was noch weit von der Kunst entfernt bleibt, ist ohnehin groß. Abgesehen von solchen Bedenken, hatte man den Eindruck fröhlicher Lebendigkeit und vielfältiger Begabtheit. Es ist unmöglich, daß solche Jugendübungen nicht freundlich während des ganzen Lebens nachwirken.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, TRIUMPH DER AMPHITRITE (4,42 : 1,88 m)
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VAN DIEMEN & CO., BERLIN

Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession „Sport".

Diese Ausstellung haben die Sezessionskünstler gemeinsam mit dem Museum für Leibesübungen (E. V.) gemacht. Im Ehrenkomitee sitzt ein Oberbürgermeister, ein Staatssekretär und ein M.d.R. Und natürlich ist auch der Reichskunstwart dabei. Es besteht die Absicht, „mit Hilfe von Reich, Ländern und Kommunen nach Schluß der Ausstellung das künstlerisch Wertvolle in das Museum für Leibesübungen zwecks Gründung einer ständigen Kunstausstellung dieser Art zu überführen". Kunst und Sport: im Katalog, der viel Geschriebenes enthält, behandelt die Sezession das Problem. Eigentlich, so heißt es dort, hätten Kunst und Sport nichts miteinander zu tun. Aber der Sport sei „eine weltbeherrschende Macht", es entständen überall Klubs, Häuser, Paläste, die dem Sport geweiht sind, und diese Räume brauchten Kunstwerke. In diesem Sinne sollten „Kunst und Sport einander näher gebracht werden". Na, also: ein neues Absatzgebiet! Etwas Besseres konnte nicht gesagt werden; hiergegen können die andern gelehrten Herren, die sich im Katalog tummeln, nicht aufkommen.

Vor dem Krieg pflegte eine Berliner Kunsthandlung alljährlich Jagdbilder auszustellen; und eine vielgelesene Berliner Tageszeitung ließ diese Ausstellung dann von einem Oberförster besprechen. Wir haben uns nach einem schreibkundigen Trainer umgesehen, der die Sportausstellung der Berliner Sezession und die in Aussicht gestellte ständige Kunst-Sportausstellung hier besprechen könnte.

Um zeitgemäß zu bleiben, darf die Sezession aber beim Sport nicht stehen bleiben. Sie nenne ihre Ausstellung im nächsten Jahr „Mord" — von Giotto bis Cézanne — in Gemeinschaft mit der Berliner Kriminalpolizei.

In der Galerie von Karl Nicolai war ein schönes, noch nie gezeigtes Bild von Marées ausgestellt. Was in der Begabung von Marées, bei aller Atelierhaftigkeit, spontan malerisch war, kommt in der Gruppe der beiden Figuren und der Pferde aufs schönste zum Ausdruck. Das Bild heißt „Rast am Waldessaum", ist 1863 gemalt und war seit der ersten Ausstellung beständig in mecklenburgischem Privatbesitz.

Augusta v. Zitzewitz stellte neue Bildnisse und Blumenbilder in der Galerie A. Flechtheim aus. Sie hat schöne Fähigkeiten, hat sich diesmal aber etwas übernommen.

Joachim Ringelnatz zeigt seine witzigen Dilettantenkünste, hinter denen ein begabter, lebendiger, über das Amateurhafte aber nie hinauskommender Mensch steht, bald in dieser, bald in jener Galerie dem Salonpublikum des Berliner Westens. Jetzt hatte er seine hübsch gesehenen illustrativen Bildchen in der Galerie Wiltschek ausgestellt. Neben seinen Gelegenheitsarbeiten wurden Bilder von Chichio Haller gezeigt: feine, kultivierte, unbeschwerte Malereien, wie sie einer begabten Frau neben einem klug kritisierenden Künstlergatten zu gelingen pflegen. K. Sch.

WEIMAR

Das ehemalige „Bauhaus" heißt jetzt „Staatliche Bauhochschule Weimar", und der Nachfolger von Gropius ist Otto Bartning. Das Programm des neuen Lehrjahres ist in einer Publikation enthalten, die soeben erschienen ist. Was die Schule will, wird erkannt, wenn man auf die Druckanordnung und die Abbildungen des Programmheftes blickt. Die von Bartning formulierten Sätze über die Aufgaben der Hochschule sind vertrauenerweckend. Wie überhaupt ein sehr guter Wille an der Arbeit ist. Die Abbildungen (Architekturen und kunstgewerbliche Gegenstände) überzeugen weniger. Die nächsten Jahre werden zeigen, ob die Lehrbegabung ebenso gut ist, wie das Lehrprogramm, den gegebenen Verhältnissen entsprechend, vernünftig ist. Zu empfehlen ist jedenfalls, daß die Schule still für sich arbeite, die Öffentlichkeit nach Möglichkeit meide und grundsätzlich

löste und ein erster, früher Vorläufer des Expressionismus wurde. Die Fragwürdigkeit des modernen Kulturlebens fand schon früh in seinen Bildern ihren Ausdruck dadurch, daß er die Maskenhaftigkeit, die fratzenhafte Verzerrung der in ihrem scheinbaren Bürgerfrieden dahin lebenden Menschen unmittelbar Gestalt werden ließ.

In den duftigen Farben der Gemälde — auch die dunkleren Frühwerke zeigen schon den eigentümlich sensiblen Farbensinn — spricht sich trotz des Blicks in Seelengeheimnisse ein naturhaftes Erlebnis aus, das das Schaffen bestimmte. Er liebt den opalisierenden Glanz des Meeres, das Leuchten des Himmels und der offenen heimatlichen Landschaft. In den graphischen Blättern strömt er seine Phantasie unmittelbar aus. Mag diese Phantasie die skurrilsten Bahnen wandeln, immer wieder steht man gebannt vor Blättern, die mit dem Mittel der künstlerischen Handschrift (die berühmte „Kathedrale") das grause Wesen der Zeit zu enthüllen trachten.

Ensor sieht das Leben als schaurigen Mummenschanz, seine Bilder sind belebt mit Fratzen und Gesichten, den Visionen eines einsamen und gequälten Herzens. Daß diese Stimme sich in einer Zeit erhob, als das äußere Leben sicher dahinfloß, ist in höchstem Maße merkwürdig. Die künstlerische Bedeutung der hannoverschen Gesamtausstellung kommt nach außen zum Ausdruck durch die Herausgabe einer reich illustrierten Festschrift, die einer erschöpfenden Monographie gleichkommt.

Kurt Voss.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, BACCHUS UND ARIADNE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VAN DIEMEN & CO., BERLIN

mit dem Tendenz- und Reklamebetrieb breche, von dem Gropius nie los gekommen ist, völlig vergessend, daß die Schüler nicht da sind, um seinen Ideologien eine Folie zu schaffen, sondern daß der Schüler Ausgangspunkt und Ziel alles Unterrichts sein muß.

NEW YORK

Eine Ausstellung von Bildern des Amerikaners W. M. Chase (1849—1916) in den Ferargil Galleries verdient Aufmerksamkeit auch in Deutschland, weil Chase, wie der Amerikaner Frank Duveneck (1849—1919), in seiner Jugend dem Leiblkreis angehörte und weil diese Lehre auf seine Produktion dauernd eingewirkt hat. Wir bilden eines der ausgestellten Werke ab. Es beweist, daß Chase unter den amerikanischen Malern einer der feinsten Künstler ist. In den siebziger Jahren malte Chase so gut, daß seine Bilder hin und wieder unter dem Namen Leibls segeln.

HANNOVER

Die Kestnergesellschaft hat, unter dem Protektorat des belgischen Gesandten in Berlin, die erste deutsche Gesamtausstellung James Ensor zusammengebracht. Es ist eine sonderbar phantastische Welt, in der Ensor lebt. Seine hellen Freilufttöne behielt er auch bei, als er sich von der Natur

MÜNCHEN

Mit der Gedächtnis-Ausstellung, welche die Galerie Heinemann dem im Oktober 1926 verstorbenen Maler und Zeichner Wilhelm Jakob Hertling gegenwärtig widmet, wird ein feiner, stiller Künstler zum erstenmal einem größeren Publikum vorgestellt, dem man zu Lebzeiten allgemeine Anerkennung gewünscht hätte. Freilich hat Hertling nie den Beifall der großen Öffentlichkeit gesucht. Er lebte ganz seiner Kunst, ging völlig in seiner Landschaftsdarstellung auf und freute sich über die Wertschätzung, die ihm

W. M. CHASE, FISCHSTILLEBEN. BESITZER: M. A. NEWHOUSE, ST. LOUIS
AUSGESTELLT IN DEN FERAGIE GALLERIES

bekanntere Kollegen entgegenbrachten. 1849 zu Katzenellenbogen im Nassauischen geboren, lernte er in Cronberg bei Anton Burger, ging später zu Gude nach Berlin und ließ sich dann in München nieder, wo er zunächst mit Lier und Wenglein und in späteren Jahren mit Röth und dem Radierer Halm in engerem, freundschaftlichem Zusammenhang stand. Von seiner zeichnerischen Begabung legt eine Sonderausstellung in der Münchener Graphischen Sammlung beredtes Zeugnis ab. Aber wenn sich auch hier eine sehr scharfe Naturbeobachtung offenbart und in den Aquarellen, die er vor allem seit 1900 geschaffen hat, Hertling eine große Fertigkeit erreichte, so scheint mir doch sein Bestes in Gemälden gegeben, die zwischen den späten siebziger und den frühen neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstanden sind. Man wird hier und da etwas an Louis Eysen und an Schuch erinnert. Es ist eine schöne Malerei, ohne daß der Künstler verspielt wäre. Man spürt überall die ernste Hingebung an das Objekt, eine wirklich demütige Bescheidenheit vor der Natur. Um so glaubhafter und nachhaltiger ist die Poesie, die nicht nur in der Farbigkeit, dem samtenen tiefen Grün, mit Rot und Blau originell belebt, Bilder wie „Am Waldesrand“ und „Stiller Winkel“ oder „Im Beerenschlag“ unserem Gedächtnis einverleibt. Die „Maler-Idylle“ mit dem versengten Braun-Gelb der Garben wirkt wie ein in das ganz Malerische gesteigerter „Stadler“.

In manchen Arbeiten macht sich die Beziehung zu Wenglein und Lier stark geltend. Der Strich Hertlings ist aber überall kräftiger, die malerische Auffassung großzügiger als bei seinen Freunden und deshalb besonders auffällig, weil der Zeichner und Aquarellist mit schärfstem Auge liebevoll jede Kleinigkeit notiert. —

Wenn wir in früheren Jahren bei Ausstellungsberichten die Zeichnungen von Adolf Jutz stets als qualitätvoll und als Arbeiten eines noch manches versprechenden Talentes erwähnen konnten, so zeigt die neue große Ausstellung graphischer Arbeiten in der staatlichen Graphischen Sammlung gewiß nach wie vor die ernste Anstrengung eines den Durchschnitt überragenden Künstlers, aber der entscheidende, ganz persönliche Vorstoß ist ausgeblieben. Die Ausstellung von Gemälden des gleichen Künstlers, welche die moderne Galerie Thannhauser veranstaltete, brachte vollends eine Enttäuschung. Der Maler schließt sich an die ihm auch sonst innerlich verwandten, aber begabteren Künstler der Neuen Sezession, Schinnerer und Gött, besonders eng an. Seine Bilder wirken mehr als Exerzizien, denn als der Ausdruck eines Menschen, den es von innen heraus treibt, uns sein Weltbild anschaulich zu machen.

In der Galerie Caspari zeigte Rudolf Levy eine Anzahl neuerer Malereien aus den letzten drei Jahren. Von den drei deutschen Matisse-Schülern hat Levy das Kunststück fertig gebracht, die revolutionäre Malerei seines Lehrers in ein mondänes Französisch zu übersetzen, mit leicht ausländischem Akzent gesprochen. Diese witzige Eleganz unterscheidet sich wesentlich von der etwas kunstgewerblich wirkenden Art Molls. Beiden aber fehlt die Tiefe und Eindringlichkeit, die Purrmann erreicht hat. A. L. M.

BERLIN

Französische Möbel des 18. Jahrhunderts — Regence, Louis XV. und vor allem Louis XVI. — stellte Herrmann Gerson aus. Das Hauptgewicht lag auf dem weniger bekannten französischen Möbel jener Zeit, in dem das sachlich Bürgerliche überwiegt und das teilweise eine fast englische Einfachheit zeigt. Einzelne Stücke der Ausstellung waren überraschend. Sie zeigen das französische Handwerk und Formgefühl auf der Höhe. Auch sind sie für moderne Bedürfnisse noch durchaus brauchbar. Es ist kaum schon vorgekommen — wenn nicht bei Versteigerungen —, daß französische Möbel dieser Art in so großer Anzahl und so guter Qualität in einer Berliner Ausstellung gezeigt worden sind. K. Sch.

JOAKIM SKOVGAARD

ANLÄSSLICH SEINES SIEBZIGSTEN GEBURTSTAGES

Vor kurzem feierte Joakim Skovgaard, der Altmeister dänischer Malerei, seinen siebzigsten Geburtstag. Ganz Skandinavien feierte diesen Tag. In dem feinsinnigen Aufsatz Dr. Dresdeners in „Kunst und Künstler“ über Skovgaards Bilderbibel wurde bereits gesagt, daß seine Fresken in der Viborger Domkirche ein einzigartiges Werk des letzten Jahrhunderts sind. Als begeisterter Anhänger Grundtvigs, der dem Protestantismus Dänemarks und Norwegens einen neuen Impuls gab, baut Skovgaard seine Kunst mit wahrhaft innerlicher Religiosität auf. Die Ausstellungen, die zu Ehren seines Festtages veranstaltet wurden, gaben einen Eindruck seiner

Entwicklung und seines Reichtums. Sein langjähriger, verständnisvoller Freund, der frühere Direktor der Staatlichen Galerie, Karl Madsen, macht mit Recht darauf aufmerksam, daß Skovgaard eine merkwürdige Entwicklung durchgemacht hat. Im Atelier seines Vaters, des tüchtigen Landschaftmalers, und zusammen mit seinem begabten Bruder Niels entwickelte er sein Zeichentalent und begann mit kleinen, wenig farbigen Landschaftsbildern; sein späteres Studium bei Bonnat in Paris hatte keinen weiteren Einfluß. Erst der Süden, Griechenland und Italien, gaben ihm neue Erlebnisse und entwickelten ihn zum Maler. Die großen Vorbilder gaben seiner Phantasie eine neue Richtung: Er verließ die dänische Kleinkunst und wandte sich größeren Aufgaben zu. In diese Zeit fällt die Entstehung eines Bildes (jetzt im Kunstmuseum, Kopenhagen) das seine besondere künstlerische Mission ahnen läßt. Es zeigt Christus, als Sieger und Befreier, der das Licht in die dunkle Welt der Toten trägt. Die Fresken der Viborger Domkirche erzählen dann mit origineller Kraft die Hauptgeschichten des Alten und Neuen Testamentes. Sein dekoratives Talent hat Skovgaard noch auf andern Gebieten betätigt: in eigentümlichen farbigen Zeichnungen zu Tonkrügen und Schalen, im Zusammenarbeiten mit dem Keramiker und Bildhauer Thorvald Bindesböll erfunden. Mit demselben Plastiker gemeinsam schuf er auch zwei Springbrunnen mit Tiergestalten. Das bedeutenste Ereignis der Ausstellung waren die Kartons zu Gobelins für das Schloß Christiansborg. Skovgaard, ein Däne, voll Innerlichkeit und tiefer Bescheidenheit, ist mit seinen siebzig Jahren noch sehr produktiv. Die Schweden haben ihm die Aufgabe anvertraut, die alte Domkirche in Lund mit einem mächtigen Mosaikbilde in der Apsiswölbung zu schmükken: Christus am jüngsten Tage in der Lichtaura sich zeigend, während Engel die Toten wecken. Die früheren Entwürfe mit mythologischen Themen, besonders „der Tod des Adonis" bezeugen, daß der Künstler auch den Mosaikstil bis in technische Details beherrscht. Alle Dänen, die die Kunst ihres Landes lieben, wünschen, daß es dem Meister noch gelingen möge, die dritte der romanischen Kirchen im Norden, den Dom in Ribe auszugestalten.

Charl. Weigert, Kopenhagen.

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Benario-Lewin

Kurz nacheinander wurden in der ersten Aprilhälfte zwei der bekanntesten Sammlungen, die des Herrn Hugo Benario und die des Herrn Leo Lewin bei Lepke und bei Paul Cassirer in Berlin versteigert.

Die Sammlung Benario enthielt in der Hauptsache deutsche Holzplastik. Ein paar Jahre lang war Benario der Hauptkäufer auf diesem Gebiete gewesen. Er hatte rasch und wohl ein wenig wahllos gekauft, schien es doch damals, als müsse man schleunigst zugreifen, da das Material sich erschöpfte. Deutsche Holzplastik war die große Mode, und man achtete nicht allzusehr auf die Qualität des Stückes, wenn es nur gotisch oder gar romanisch war.

So kam es, daß die Sammlung Benario bei ihrer öffentlichen Ausstellung in ihrer Gesamtheit allgemein enttäuschte, und so ist es erklärlich, daß das Preisniveau im ganzen ziemlich niedrig war, wenn auch die besten Stücke wohl die erwarteten Preise erzielten. Man konnte für 100 oder 200 oder 300 Mark eine ganz leidliche Figur des 15. Jahrhunderts erstehen, und sogar Marienfiguren des 14. Jahrhunderts, die vor ein paar Jahren fast unterschiedlos als Kostbarkeiten bewertet wurden, erzielten nicht mehr als 150 und 370 Mark.

Sehr hoch bezahlt wurde die Maria aus einer Kreuzigungsgruppe des Hans Leinberger, die 10200 Mark kostete, ebenso die Gruppe der Ohnmacht Mariens, ein gutes Werk der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das 9000 Mark brachte, ferner die zwei niederbayrischen Figuren des Johannes und der Maria von einer Kreuzigung, die mit 6300 Mark zugeschlagen wurden. Die mittelrheinische Pietà, der des Frankfurter Liebighauses verwandt, war für 5800 Mark nicht zu teuer. Eine französische Madonna des frühen 13. Jahrhunderts brachte 3800, eine ebenfalls französische Madonna des 14. Jahrhunderts 4200, eine stehende Madonna des späten 15. Jahrhunderts, aus Schlesien stammend, 5200 Mark. Überraschend war der Preis für die sehr merkwürdige weibliche Figur des 13. Jahrhunderts, die spanischer Herkunft sein soll. Sie erzielte 4200 Mark.

Die Gemälde der Sammlung Benario besaßen kaum selbständigen Wert. Es waren Ausstattungsstücke, die ebenso wie die Möbel und die kunstgewerblichen Gegenstände bestimmt waren, die Räume zu dekorieren, in denen die Plastiksammlung aufgestellt war. Es mag erwähnt werden, daß ein großer Uschak-Teppich des 17. Jahrhunderts mit 6200, ein flämischer Wandteppich mit einer phantastischen Landschaft mit 5700 Mark bezahlt wurden.

Wie Benario in der Nachkriegszeit der Hauptkäufer für alte Holzplastik, so war Leo Lewin in Breslau der kaufkräftigste Sammler für neuere Kunst. Die Sammlung, die jetzt bei Paul Cassirer versteigert wurde, enthielt nicht mehr alles, was Herr Lewin im Laufe weniger Jahre in seinem Besitz vereinigt hatte. Manche der kostbarsten Stücke waren schon zuvor freihändig verkauft worden. Was blieb, waren vor allem Werke von Liebermann, Slevogt, Menzel und Gaul. Man sah ihrem öffentlichen Ausgebot mit einiger Spannung entgegen, da man nach einem festen Anhalt sucht für die seit dem Kriege immer schwankende Preisbildung auf dem Markte neuer deutscher Kunst, und da man hoffen durfte, auf dieser Versteigerung, die eine Reihe wichtiger Werke enthielt, eine Norm für die Zukunft zu finden.

In dieser Hinsicht war die Versteigerung eine Überraschung, wenn auch die Bewertung der einzelnen Stücke zuweilen mehr von den Launen des Zufalls, wie sie im Auktionssaale spielen, als von einer sicheren Beurteilung der Qualität abhängig war. Für ein so bedeutendes Frühwerk Liebermanns wie die Plätterin des Jahres 1887 fand sich zu dem Ausrufpreis von 13000 Mark kein Käufer, auch

M. LIEBERMANN, GEMÜSEMARKT IN DELFT
71 : 88 cm. Mark 18500

M. LIEBERMANN, KIRCHGANG IN LAREN
69 : 98½ cm. Mark 22600

die Gedächtnisfeier in Kösen mußte mit 16000 Mark zurückgezogen werden, da sich kein Interesse zeigte. Dagegen erzielte der Kirchgang in Laren mit 22600 Mark einen sehr guten Preis, der prachtvolle Gemüsemarkt in Delft wurde mit 18500 Mark vielleicht noch nicht ganz nach seinem Wert bezahlt, während der Wannseegarten von 1922 mit 17000 Mark, wozu noch die 15 % Aufgeld gerechnet werden müssen, als außerordentlich hoch bezahlt gelten darf. Die Nähenden Mädchen brachten 13200 Mark, der Biergarten (von 1900) 10500 Mark, das Selbstbildnis (1902) 11000 Mark.

Dementsprechend wurden auch die Zeichnungen Liebermanns bewertet. Ausgeführte große Landschaftsbilder stiegen bis auf 2000 und 2400 Mark, frühe Studienblätter brachten etwa 200 bis 400, eine Studie zur Flachsscheuer 430 Mark. Das sehr schöne große Pastell mit badenden Jungen war für 2500 Mark nicht einmal teuer, kleinere Pastelle kosteten 560 bis 800 Mark. Ein ausgeführtes frühes Aquarell mit einer Holländerin im Interieur stieg bis auf 3600 Mark.

Unter den Werken Slevogts weckten die Zeichnungen und Aquarelle ein lebhafteres Interesse als die Gemälde, wenn auch eins von ihnen, der blühende Birnbaum, 12200 Mark erzielte. Die badenden Jungen brachten 5350, die Landschaft mit dem Haus im Vordergrund 3250, die Schneelandschaft 2550, die Nachtlandschaft 1600 Mark. Die Tauzieher aus der ägyptischen Serie wurden mit 4000 Mark bezahlt. Dagegen waren die Aquarelle außerordentlich umworben. Nachdem die ersten Blätter merkwürdig billig fortgegangen waren, stiegen die Preise rasch bis auf 600, 700 und sogar über 1000 Mark, also nicht unwesentlich höher, als solche Aquarelle im Kunsthandel bisher gewöhnlich bewertet wurden. Den Entwurf für eine Tischplatte erwarb das Essener Museum für 3900 Mark.

Von Menzel besaß Lewin die Prozession in Gastein, ein bedeutendes, aber nicht in allen Teilen angenehmes Werk der Spätzeit des Meisters, das mit 41000 Mark einigermaßen normal bezahlt wurde. Auch die Zeichnungen erzielten recht gute Preise. Der alte Dessauer, ein Aquarell, brachte 3250 Mark, ein sehr schöner Männerkopf ging für 2800 Mark, ein ebenfalls ausgezeichnetes Damenbildnis für 1450 Mark an das Museum in Halle. Das reizende Blatt mit den zwei schlafenden Putten kostete 2000 Mark.

Gut bezahlt waren zwei Zeichnungen von Leibl, das großartige Blatt mit der Halbfigur eines sitzenden Mädchens stieg auf 4100, die minder bedeutende Federzeichnung eines Mädchens an der Spindel auf 1030 Mark. Ebenso waren die Aquarelle van Guys stark umworben und wurden dem-

C. PISSARRO, DAS GARTENTOR
46 : 55 cm. Mark 6300

A. MONET, WEINBERGE IM SCHNEE
60 : 81 cm. Mark 18200

M. SLEVOGT, BLÜHENDER BIRNBAUM
75 : 95 cm. Mark 12200

Interessant war die Bewertung der Bronzen von Gaul. Nachdem ein paar frühere Arbeiten keine Käufer gefunden hatten, begann ein sehr lebhaftes Angebot mit den grasenden Schafen, die 2450 Mark kosteten. Die folgenden Preise seien hier im einzelnen angeführt: Zwei Käuzchen 5650, Erpel 6700, die kleinen Esel je etwa 500, die drei Pinguine 3350, der kleine Eselreiter 1500, die Eselreiterin 1200, der Schweinegalopp 2250, der Pinguin 2300, die Gruppe der zwei Pinguine 3600, die trabenden Bären 3500, zwei Pinguine 2600, das Reh 2750, das gehende Schaf 1750 Mark. Der „kleine Tierpark" wurde von der National-Galerie für 12500 Mark erworben. Solche Preise hatte man kaum erwartet. Man darf mit Befriedigung feststellen, daß die Schätzung der Werke Gauls im Steigen begriffen ist. Sie verdienen es. Denn sie dürfen wohl den besten Leistungen neuer Bildhauerkunst zugezählt werden. G.

gemäß recht hoch bezahlt. 400 bis 500 Mark war die untere Grenze, die Equipagenblätter brachten im Durchschnitt 600 und bis zu 800 Mark. Das liebenswürdige Blatt mit dem Reiter im Gespräch kostete 650 Mark.

Unter den französischen Gemälden war das bedeutendste eine schöne Landschaft Monets aus dem Jahre 1873, einen Weinberg im Schnee darstellend. Es war mit 18200 Mark nicht hoch bezahlt. Ein kleiner Monticelli brachte 910, ein etwas düsteres Bild von Pissarro 6300, ein in der Materie ziemlich stumpfer Frauenkopf von Renoir 7600 Mark.

PARIS

Eine wichtige Versteigerung verspricht die der Sammlung Paul Bureau am 20. Mai bei Georges Petit zu werden. Außer guten alten Bildern und Zeichnungen von Boucher, Fragonard, Prud'hon, Watteau u. a. und modernen Werken von Corot, Delacroix, Dupré, Jongkind, Georges Michel, Millet, Monet, Ribot, Th. Rousseau u. a. enthält die Sammlung eine große Anzahl von Bildern und Zeichnungen Daumiers, die in dem gut ausgestatteten Katalog einen ungewöhnlich starken Eindruck machen. Man darf auf die Bewertung dieser Daumiers gespannt sein.

A. MENZEL, DER ALTE DESSAUER
AQUARELL. 29 : 22 cm. Mark 3250

A. GAUL, ERPEL. BRONZE
52½ cm hoch. Mark 6700

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. APRIL, AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

DIE ASAM-KIRCHE IN DER SENDLINGERSTRASSE, MÜNCHEN

Kunst und Künstler

MAX J. FRIEDLÄNDER

VON

KARL SCHEFFLER

Der sechzigste Geburtstag des Berliner Museumsleiters und Kunstgelehrten geht nicht nur die Kunstfreunde an; er sollte auch der Staatsregierung Anlaß sein, den verdienten Mann zu ehren und ihm Dank auszusprechen. Denn Friedländer genießt hohes Ansehen nicht nur in Deutschland, sondern auch im Ausland, vor allem in England und Amerika, es repräsentiert sein Name für die besten deutschen Gelehrteneigenschaften, und er hat bewiesen, daß eine Persönlichkeit von Gewicht, wenn sie unbedingtes Vertrauen zu gewinnen weiß, wenn sie einen ganzen Stand, ja den Charakter der Nation von der besten Seite darstellt, mehr für die guten Beziehungen vor kurzem noch verfeindeter Völker tun kann, als Staatsverträge und politische Aktionen. Friedländer hat diesen Einfluß gewonnen, ohne ihn ehrgeizig zu suchen, ohne sich irgendwie einem Geltungsbedürfnis hinzugeben. Gewonnen hat er den Einfluß durch die Sicherheit seiner Kennerschaft, durch den Umfang und die Exaktheit seines Wissens, durch vollkommene Integrität innerhalb einer der Verführung stark ausgesetzten Tätigkeit und durch eine Verbindung von Theorie und Praxis, wie sie heute unter den Kunsthistorikern vielleicht einzig ist.

Was Friedländer sagt und schreibt atmet Sicherheit, soweit es Sicherheit im Künstlerischen überhaupt gibt. Er ist nicht eine revolutionäre Natur, kein Unternehmer im Bereiche des Museumswesens, kein Neuerer der Idee; er ist vielmehr eine streng sachliche Natur, ein Ergründer, der mit großem Sinn resumiert. Seine Subjektivität drängt er zurück, er macht sich, entsagend, unpersönlich, um dem Kern der Dinge nahe zu

kommen. Und erscheint eben darum als eine Persönlichkeit. Dieser Kunsthistoriker, der die Werkzeuge seines Berufs handhabt wie wenige, liebt das Endgültige. Er hat einmal mit seiner klaren, bestimmten, anschaulichen Sprache gesagt, daß die vornehmste Aufgabe des praktischen Kunstgelehrten in der Bestimmung von Meistern und Kunstwerken besteht. Dieser Grundsatz hat ihn zu der Autorität gemacht, die überzeugender als jede andere die Werke alter Meister, vor allem die der Deutschen und Niederländer, zu bestimmen weiß, die jedem Meister zuteilt, was ihm zukommt. Dort, wo die meisten versagen, glänzt er; nicht nur so im allgemeinen und theoretischen kennt er die Kunst, er kennt sie höchst konkret und kennt darum auch die Beziehungen. Überlegen ist er, weil er sich ein Leben lang um die Qualität bemüht hat, um das, was jenseits des Stils den Kunstwerken Wert und Dauer verleiht. Wer so in den Kern vordringt, braucht nur noch die äußeren Tatsachen zu wissen, um auch die Zusammenhänge zu sehen. Das ist noch zu wenig bekannt und wird zu wenig anerkannt, weil der Sinn für Qualität eine Begabung ist, die verhältnismäßig selten ist und die zudem eine Disziplin fordert, der auch nicht viele fähig sind.

Mit diesem systematisch ausgebildeten Sinn für das Wesentliche hängt es zusammen, daß Friedländer kurz schreiben kann. Er sagt kein Wort mehr als nötig ist, seine Wortknappheit geht bis zur Wortkargheit, doch haben seine Worte Farbe und sinnliche Richtigkeit. Er formuliert lapidar, sein ganzes Wesen ist präzis. Ist aber auch phantasievoll. Seine Bücher, vor allem die grundlegenden Werke über die niederländischen Maler, entzücken durch die schlagende Kürze, womit komplizierte Beweisführungen zusammengefaßt sind, durch die Klarheit und Durchsichtigkeit des Denkens und der Sprache, durch die Lauterkeit der Methode. In seinen Büchern gibt es keine Verschwommenheit, alles ist von höchster Bestimmtheit; es sind Werke eines ganz reif gewordenen Wissens, klassische Gelehrtentugenden werden sichtbar. Doch sind diese Vorzüge nicht durch Kälte erkauft. Zwar ist in allem, was Friedländer schreibt und sagt, etwas bewußt Verhaltenes, doch schimmert überall auch ein starkes Gefühl, eine keusche und schamvoll sich verbergende Liebe durch. Wenn Friedländer von Künstlern und Kunstwerken spricht, die er liebt, fliegt es oft über seine Sprache wie ein schnelles Erröten. Und das ist dann bei einer so männlichen Darstellung von einem eigenen Reiz, es macht das Strenge liebenswürdig und anmutig, es bringt in das Lebenswerk etwas Ergreifendes.

Auch ein so diszipliniertes Gelehrtenleben hat seine Romantik. Sie tritt, zum Beispiel, zutage in der Geschichte von der Erwerbung der schönen „Anbetung" des Hugo van der Goes für das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Wie ein Abenteuer mutet es an, wenn man hört, welche diplomatischen Verhandlungen mit der spanischen Regierung zu überwinden waren, bevor das Kloster Monforte das Bild herausgeben durfte, welche Vorsicht nötig war, um das Bild bei Nacht der aufgeregten Bevölkerung zu verbergen, es auf einem Ochsenkarren zu entführen und nach der Hafenstadt Vigo zu transportieren, wie es dort an Bord geschafft wurde und wie Friedländer ihm in all der Zeit nicht von der Seite wich, bis er es in Hamburg zur Eisenbahn gebracht, in Berlin auf den Wagen verladen und im Museum dann aufgestellt hatte. Und dieselbe Art von Romantik ist in der Geschichte, wie neuerdings die Grünewaldzeichnungen aufgefunden und der Öffentlichkeit gerettet wurden. Es ist immer alles streng überlegsam und korrekt vor sich gegangen, und es ist doch wie ein Roman.

Nicht zu übersehen ist, daß Max J. Friedländer nach seinem fünfundvierzigsten Lebensjahre eigentlich erst ganz produktiv und frei geworden ist. Es scheint, als ob er viele innere Hemmungen hat überwinden müssen, ehe er werden konnte was er ist. Was er geworden ist, scheint er zum größten Teil aber auch der hierdurch notwendig gewordenen Selbstdisziplin zu verdanken. Sich bändigen, sich zur Ruhe zwingen, das ist nicht so bewunderungswürdig, denn dabei hilft einem eigentlich das Leben auf Schritt und Tritt; sich allen Hemmungen zum Trotz aber mit den Jahrzehnten freier machen, immer naiver und empfindungsvoller werden und spät erst wahrhaft zum Blühen kommen: das ist ein Schauspiel, dem man nicht ohne Teilnahme zusehen kann. Der sechzigste Geburtstag bedeutet für Friedländer darum kein Wegzeichen, das abwärts weist. Dieser seltene Mann steht auf der Höhe seiner Kraft, wenn andere schon erlahmen; wir haben von ihm noch eine reiche Ernte zu erwarten.

PAUL CÉZANNE, APFELSTILLEBEN
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

DAS CÉZANNE-BUCH JOACHIM GASQUETS

VON

CURT GLASER

II

(Schluß.)

Cézanne hatte das richtige Gefühl dafür, daß höchste Kunst gleichbedeutend sei mit höchster Einfachheit. Und nach dem Höchsten in der Kunst ging sein Streben. Er wollte der erste sein, er wollte ein Klassiker sein, er wollte die Reihe der Meister fortsetzen, deren Kunst er in den Museen bewunderte:

„Ja, ich will können. Können, um besser zu empfinden, besser empfinden, um mehr zu können. Wie ich der Erste in meinem Handwerk sein will, so will ich auch einfach sein. Jeder, der etwas wirklich kann, ist einfach. Die Halbkönner, die Halbdilettanten bringen Zwitterschöpfungen hervor. Wissen Sie, im Grunde genommen sind Dilettanten die Leute, die schlecht malen. Manet hat sich darüber zu Gauguin ausgesprochen. Ich

möchte kein solcher Dilettant sein. Ich will eben ein richtiger Klassiker sein, ich will durch die Natur, durch die Sensation wieder klassisch werden. Früher hatte ich ganz wirre Gedanken. Das Leben! das Leben! Ich führte stets dies Wort im Mund. Ich wollte das Louvre niederbrennen, ich armer Schlucker! Man muß durch die Natur hindurch zum Louvre kommen und durch das Louvre hindurch zur Natur zurückfinden.“

Unter den alten Meistern gehörte Tintoretto zu denen, die Cézanne aufs höchste bewunderte:

„Haben Sie in Venedig den riesenhaften Tintoretto gesehen, auf dem das Festland und das Meer, die Erdkugel über den Köpfen schweben, mit dem Horizont, der sich verschiebt, der Tiefe, mit den fernen See-Prospekten, mit den Körpern, die fortfliegen, mit der ungeheuren Rundung, der Weltkarte, dem hingeworfenen Planeten, durch den unendlichen Äther fallend, rollend? Und das in seiner Zeit! Er hat unsere Zeit vorausgesagt. Er war schon von demselben kosmischen Drang besessen, der uns verzehrt. Na, und nun: ich bin fast davon überzeugt, daß er beim Malen an nichts dachte als an seinen Plafond, die Volumen gleichmäßig zu verteilen, die Valeurs nebeneinander zu setzen: mit einem Wort, gut zu malen. Aber gut malen heißt eben ganz instinktiv seine Epoche in ihrem höchsten Fortschritt auszudrücken, auf dem Gipfel der Welt zu stehen, auf der höchsten Stufe der Menschheit. Die Worte, die Farben haben einen Sinn. Ein Maler, der seine Grammatik am Schnürchen weiß, und der an seinem Satzbau bis zum äußersten arbeitet, doch ohne ihn zu zerbrechen, der das, was er sieht, aufs treueste durchpaust, überträgt auf seine Leinwand fast unbewußt das, was der erleuchtetste Geist seiner Zeit gedacht hat oder im Begriff ist zu ersinnen. Giotto entspricht Dante, Tintoretto Shakespeare, Poussin Descartes, Delacroix wem? Es ist unsinnig, eine fix und fertige Mythologie, Ideen über feststehende Gegenstände im Kopf zu haben und das zu kopieren statt der Wirklichkeit, solche Phantasien statt der Schöpfung. Diese Scheinmaler sehen nicht einen bestimmten Baum, ein bestimmtes Gesicht, einen bestimmten Hund, sie sehen den Baum, das Gesicht, den Hund, das heißt: sie sehen eben nichts. Denn zwei Dinge sind niemals einander gleich. Immer schwebt ein feststehender nebelhafter Typus, den eine Generation der anderen vererbt, zwischen ihren Augen — ja, haben sie denn überhaupt Augen? — und ihrem Modell. Ja, große Gesetze, große Prinzipien sind notwendig, aber nach den stürmischen Erschütterungen, nach den geistigen Erregungen, die ihr Erkennen Euch verursacht, muß man unschuldig die Natur kopieren.“

Am wichtigsten sind die Stellen des Buches, in denen Gasquet die Äußerungen Cézannes über seine eigene Kunst wiedergibt. Sie sind nicht nur in einer überraschenden Weise aufschlußreich für das Schaffen des Meisters selbst, sondern sie gehören zugleich zum Wesentlichsten, was überhaupt in Worten über Kunst ausgesagt worden ist. Ein paar Sätze charakterisieren die Haltung des Sprechenden: „Er öffnet die Hände; spreizt seine zehn Finger auseinander, nähert sie einander ganz langsam, faltet sie, preßt sie, verkrallt sie, daß die eine in die andere eingreift.“

Dann heißt es: „Das muß man erreichen ... Komme ich zu hoch oder zu tief, ist alles verloren. In dem ganzen Gewebe darf nicht eine Masche locker sein, nicht ein Loch, durch das die Empfindung, das Licht, die Wahrheit entschlüpft. Wissen Sie, ich packe mein Bild von vornherein als eine Einheit an. Ich fasse mit dem gleichen Feuer, mit derselben Überzeugung alles zusammen, was vereinzelt dasteht ... Alles, was wir sehen, zerteilt sich, löst sich auf. Die Natur bleibt immer die gleiche, aber nichts von alledem, das für uns in die Erscheinung tritt, ist bleibend. Unserer Kunst nun liegt es ob, den Schauer ihrer Ewigkeit mit den Elementen, mit der Erscheinung all ihrer wechselnden Zustände zu geben. Sie muß uns ihre Ewigkeit ahnen lassen. Was ist hinter ihr? Nichts vielleicht. Vielleicht alles. Alles! Verstehen Sie? — Da erwische ich dann rechts, links, hier, dort, überall ihre Töne, ihre Farben, ihre Nuancen, ich setze sie hin, bringe eins neben das andere, es bilden sich Linien und aus ihnen werden Gegenstände, Felsen, Bäume, ohne daß ich daran denke. Sie werden Masse. Sie werden Werte. Wenn diese Massen, wenn diese Werte auf meiner Leinwand, in meiner Empfindung den Plänen, den Flecken entsprechen, die ich vor mir sehe, dann ist mein Bild geglückt — es wackelt nicht, es geht nicht zu hoch und nicht zu tief. Es ist wahr, es ist fest, es ist voll. Sowie ich aber die leiseste Zerstreutheit, das leiseste Versagen habe, vor allem, wenn ich eines Tages zu stark über-

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

setze, wenn eine Theorie mich heute fortreißt, die der des gestrigen Tages widerspricht, wenn ich beim Malen denke, wenn ich dazwischenkomme, krach — alles ist futsch.

Der Künstler ist nichts als das Gefäß, das die Sensationen sammelt, ein Gehirn, ein Registrierapparat... Bei Gott, ein guter Apparat, zerbrechlich, kompliziert, vor allem in den Beziehungen zu anderen... Aber wenn er dazwischenkommt, wenn er, der Armselige, wagt, da, wo er nur übersetzen soll, sich unbescheiden einzumischen, trägt er seine eigene Kleinheit hinein. Und das Werk wird inferior... Die Kunst ist eine der Natur gleichwertige Harmonie. Was soll man von den Dummköpfen denken, die sagen: der Maler sei immer der Natur inferior? Nein, er ist ihr parallel ... Wenn er sich nicht unbescheiden einmischt... verstehen Sie mich recht. Sein ganzes Wollen muß im stillen bleiben. Er muß alle Stimmen angesammelter Vorurteile zum Schweigen bringen, er muß vergessen, vergessen, schweigen und ein vollendetes Echo sein. Dann wird sich auf seine empfindliche Platte die ganze Landschaft übertragen. Um sie dann auf der Leinwand festzuhalten, zu gestalten, tritt das Handwerk in Kraft, aber ein hingebungsvolles Handwerk, das ebenfalls ganz gehorsam ist, das unbewußt überträgt, so gut kennt es seine Sprache, den Text, den es zu entziffern hat, die beiden parallelen Texte, die gesehene Natur, die empfundene Natur, die Natur dort (auf die Landschaft deutend), die Natur hier (auf seine Stirn deutend), die sich beide vermischen müssen, um Dauer zu haben, um ein Leben zu leben, das halb menschlich halb göttlich ist, das Leben der Kunst, ja wissen Sie... Das Leben Gottes. Die Landschaft spiegelt sich in mir, wird menschlich, wird Gedanke in mir. Ich vergegenständliche, projiziere und fixiere sie auf meiner Leinwand... Neulich sprachen Sie über Kant. Jetzt werde ich vielleicht recht ungereimtes Zeug sprechen, aber mir kommt es vor, als ob ich das subjektive Bewußtsein dieser Landschaft bin, wie das Bild ihr objektives ist. Mein Bild, die Landschaft ... beide außer mir stehend — diese chaotisch, schnell vergänglich, verwirrt, ohne logisches Leben, außerhalb jeder Vernunft; jenes dauernd, vernunftvoll, geordnet, teilnehmend an den wechselnden Erscheinungen, am Drama der Ideen, an ihrer Individualität. Ich weiß, ich weiß — Das ist eine Interpretation. Ja aber, ich bin eben kein Universitätsmensch — Ach, mein Gott, wie ich Eure Jugend beneide! Was da alles kocht und siedet! Aber die Zeit treibt mich — Vielleicht habe ich unrecht, so viel zu schwatzen... Keine Theorien! Werke! Die Theorien sind das Verderben der Menschen. Man muß eine tolle Jugendkraft, eine unerschöpfliche Vitalität haben, um ihnen Widerstand zu leisten. Ich müßte viel gesetzter sein und verstehen, daß in meinem Alter all diese Wallungen nicht mehr am Platze sind — aber ich verfalle ihnen immer wieder..."

Wichtigsten Aufschluß über das Wesen seiner Malerei vermittelt ein Ausspruch über das Verhältnis von Malerei und Zeichnung und über das literarische Element in der Kunst:

„In einem guten Bilde, so, wie ich es mir vorstelle, ist eine Einheit. Die Zeichnung und die Farbe sind nicht mehr getrennt. Indem man darauf losmalt, zeichnet man, und je harmonischer sich die Farben vermählen, um so deutlicher wird die Zeichnung. Das weiß ich aus Erfahrung. Hat die Farbe ihren vollen Reichtum erlangt, so ist die Form auf dem Gipfel ihrer Fülle. Die Gegensätze und die Beziehungen der Töne, darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und des Plastischen. Alles übrige ist Poesie, die man vielleicht im Gehirn haben muß, aber niemals — sonst wird es literarisch — versuchen darf, auf die Leinwand zu bringen. Dahin muß sie von selbst kommen.

In seinem alten Balzac blätternd: Ja, Ihr habt Eure Metaphern, Eure Vergleiche. Obwohl es mir scheinen will, daß, wenn Ihr Eure ‚Wie und als ob' zu sehr häuft, es dasselbe ist, wie bei uns, wenn wir die Zeichnung allzusehr unterstreichen. Man darf die Leute nicht am Ärmel zupfen. Wir haben nur unsere Töne, das dem Auge Zugängliche... Hören Sie mal... Hier spricht er von einem gedeckten Tisch, Balzac nämlich, er formt sein Stilleben, aber auf veronesesche Art. Ein Tischtuch (lesend) weiß wie frischgefallener Schnee, auf dem symmetrisch die Gedecke angeordnet sind, von blonden Brötchen gekrönt. Während meiner ganzen Jugend wollte ich das malen. Dieses Tischtuch wie frischgefallener Schnee... Jetzt weiß ich, daß man nur malen darf, ‚auf dem die Gedecke symmetrisch angeordnet sind', und dann: ‚blonde Brötchen'. Sowie ich aber ‚gekrönt' male, bin ich futsch."

PAUL CÉZANNE, LIEBESGARTEN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Zuweilen wehrt sich Cézanne dagegen, als ein Theoretiker der Malerei angesprochen zu werden, weil er sich darum bemüht, gedankliche Klarheit über sein Schaffen zu gewinnen.

„Meinetwegen bin ich ein Gehirnmensch — nun ja, aber ich bin auch Sinnenmensch. Hier philosophiere ich, spreche ich und schwatze mit Ihnen. Vor meinen Farbtuben, mit dem Pinsel in der Hand, bin ich nur noch Maler, ein ganz bescheidener kleiner Maler, ein Kind... Ich vergehe vor Angst. Ich weiß nichts mehr. Ich male. Es geht ungefähr so wie bei den Leuten, die glauben, daß sie anständig sind, weil sie die Gesetzesparagraphen befolgen. Der anständige Mensch hat das Gesetzbuch im Blut. Das Genie bildet sich, indem es sich seine eigenen Gesetze macht. Ja, ja, das Genie, dem nichts fremd ist von den anderen, macht sich seine eigene Methode.“

Bekannt sind Cézannes Äußerungen über den Zylinder, die Kugel und den Würfel. Aber es scheint auch, als habe er in wahrhaft prophetischer Ahnung vorausgesehen, wie Unberufene aus seiner Theorie ein Programm verfertigen würden.

„Die Natur mittels des Zylinders, der Kugel und des Würfels behandeln, das Ganze perspektivisch aufgebaut, so daß jede Seite eines Gegenstandes, eines Planes einem Mittelpunkt zustrebt. Die parallelen Linien am Horizont bedeuten die Weite, einen Ausschnitt der Natur, oder, wenn es Ihnen lieber ist, des Schauspiels, das der Pateromniapotens aeterne Deus vor unseren Augen ausbreitet. Die senkrechten Linien am Horizont geben die Tiefe. Denn für uns Menschen ist die Natur mehr Tiefe als Oberfläche, woraus die Notwendigkeit entsteht, daß wir in das zitternde, durch die roten und gelben Töne dargestellte Spiel

PAUL CÉZANNE, NEGER

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

des Lichts, eine genügende Dosis Blau einfügen, um den Eindruck der Luft zu erzeugen. Ja, ich kann besser malen als schreiben, nicht wahr? Vorläufig steche ich Fromentin noch nicht aus.

Das habe ich an jemanden vom Bau geschrieben. An einem Regentage. Es ist unmöglich bei Regenwetter im Freien praktisch all diese Theorien anzuwenden, die ich hier entwickelt habe, und von deren Richtigkeit ich letzten Endes überzeugt bin. Aber nur unermüdliches Beharren bringt uns so weit, das Innerliche ebenso zu verstehen wie alles übrige. Die alten Mätzchen knebeln unsere Intelligenz, die es gerade so nötig hat, angestachelt zu werden. Alles, was ich Ihnen da von der Kugel, dem Kegel, dem Zylinder, dem konkaven Schatten erzähle, alle diese meine eigenen Mätzchen, bringen mich an manchem Morgen der Ermattung in Zug und peitschen mich auf. Und dabei vergesse ich sie, sowie ich zu sehen anfange. Sie dürften keinesfalls den Dilettanten unter die Finger kommen. Ich sehe schon, was aus ihnen würde, wenn sie Rosenkreuzlern oder Farbenklecksern ähnlichen Gelichters in die Hände fielen. Es ist wie mit dem Impressionismus. Sie machten alle darin in den Ausstellungen. Und sie tun recht daran. Ja, ja, ich will es offen sagen, ich war auch Impressionist. Pissarro hat riesigen Einfluß auf mich gehabt. Aber ich wollte aus dem Impressionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen, etwas wie die Kunst in den Museen. Das habe ich Maurice Denis gesagt.“

Wir haben nur ein paar von den wichtigsten Aufzeichnungen Gasquets hier im Auszuge wiedergegeben. Manche Äußerungen Cézannes sind in ähnlicher Form auch an anderen Stellen überliefert. Aber es scheint uns wesentlich, Sätze, die für das Verständnis der Kunst des Meisters von entscheidender Bedeutung sind, in den verschiedenen Formulierungen kennen zu lernen, die ihnen Cézanne selbst oder seine Freunde gegeben haben. Überdies gewinnt man bei der Lektüre den Eindruck, als sei Gasquet von allen denen, die sich darum bemüht haben, am tiefsten in die Gedankenwelt des Künstlers eingedrungen. Unsere Proben erschöpfen keineswegs den Inhalt des Buches. Sie wollen nicht mehr als einen Hinweis geben. Wir würden uns freuen, wenn sie zugleich als Anregung dienten für die Veranstaltung der deutschen Ausgabe des Werkes, das neben dem Buche Vollards am meisten verdient, von allen Bewunderern des Meisters gelesen zu werden.

DIE ASAM-KIRCHE IN MÜNCHEN. HOCHALTAR

BAROCK

DIE KAPELLE DER BRÜDER ASAM

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

Ein Säulentor, prächtig, dennoch klug; darüber ein aufgeschweifter und zugleich vorwärtsgeschwellter Giebel, dessen gespannte Höhe der himmelwärts strebenden Inbrunst des betenden Heiligen den Aufschwung leicht macht. Es ist ein Tor wie eine aufgebrochene Muschel. Ja selbst die Säulen scheinen vom Drang bewegt, sich aufzutun: sie sind, wie um den Eingang zu weiten, um das Lot ihrer Achsen bewegt, denn ihre Sockel und Häupter wenden sich voneinander, auswärts, und verharren anzüglich mit vorstehenden Ecken. Tretet ein — die Kante weicht euch aus; sie schneidet euch nicht . . . Hinter dem Auftritt des Heiligen empor, empor ein hohes, vorgewölbtes Fenster zwischen hohen Säulen, zylindrisch und matt, in bleiernen Quadraten; über den oberen Säulen zusammenschlagend wie Wellen Wassers barocke Kurven in excelsis, schwer, doch biegsam, elegant; in der Mitte ihres rollenden Zusammenpralls ein großes goldenes Herz entflammt, geflügelt. Darüber ein rundes Fenster; über der Stirn des Dachs, doch nur aus Abständen sichtbar, ein gewicht-

loses Türmchen — gleich einem Ausrufungszeichen, das dem Schwung einer glorreich getriebenen Phrase barocker Rhetorik das notwendige und genaue Ende setzt.

Die erdbraune Holztür liegt schwer gegen die öffnende Hand; aber sie geht weich in den Angeln. So sind das Draußen und das Drinnen eins vom andern recht geschieden; so sind sie eines mit dem anderen recht vereint.

Im Vorraum eine vergriffene, zerwohnte Bräune. Hoch rechts und links von Passionen bewegte Heilige, überlebensgroß, in elfenbeinernem Stuck. Das Auge erzittert: jählings zerschneidet die vorgereckte Hand eines goldenen Skeletts mit goldener Schere einen goldenen Lebensfaden, und der löcherige Blick des Todes ist schier boshaft vor lauter Ausdruck, wie die ruckhafte, die einfallende Gebärde des aus dem kuttenfarbenen Mauergrab herfahrenden Geripps willkürlich und hinterhältig ist.

Ein schweres, dennoch feines Gitter aus Eisen, wunderbares Spalier für Gebete. Die Kirche selbst — sie! Ihre wunderbare Weiblichkeit, ihre gesättigte und nährende Familiarität. Das Unerträgliche ihrer Schönheit — man muß die Blicke zur Seite schlagen, auf den Boden, oder die Hand vor die Augen heben. Es ist nicht aufzufassen und nicht auszuhalten. Ereignis, ja Ereignis wird nun etwas vom Unwahrscheinlichsten, das jemals Kirche hieß. Das Hirn schwimmt. Die Begriffe taumeln und fallen durcheinander.

Dies ist ein fahrendes und schwankendes Schiff. Es ist ein Leib, der sich üppig rührt. Eine Grotte ist dies, blank wie von Feuchte und dämmerig. Dies ist ein geistliches Verließ von unverständlicher Herrlichkeit, und der geängstigte Blick sucht das Tageslicht in der Höhe. Ein Knäuel ist dies, eine unübersehbar große Schlange, zwischen deren schimmernden Häuten und Windungen wir uns kläglich und ahnungslos bewegen. Es ist eine phantastische Bucht, und es ist eine Explosion zwischen Erde und Himmel. Dies Wesen ist mit allen Kräften geladen. Sie häufen ihre Elektrizität ohne Unterlaß und lassen sie ohne Unterlaß springen. Zackig fahren droben Kanten und Ecken von Gesimsen vor — aber ist dies noch Kühnheit, die weiß, was sie vermag, oder ist dies der letzte, längst mehr als verwegene Augenblick vor dem Chaos? Wir fühlen alles und wir wissen nichts. Das Denken verendet uns in der Weichheit, in der schier flüssigen Weichheit der Sekunden, die sich wandeln und dennoch immer dasselbe sind ... Nichts scheint bestimmt. Alles scheint sich zu wälzen, schwillt an, schwillt ab, rollt sich ein und auf, zieht sich in Taillen zurück, ballt unternehmend, angreifend sich vor. Bogen fahren aus in elliptischem Anlauf oder wie in einem Gelüst, Spiralen zu bilden; plötzlich hören sie auf, knicken ab, kehren um, vergehn — man weiß nicht wie. Es rauscht wie ein Geräusch nie erlebter Stoffe von erdrückender Schwere. Ein Gebausche geht auf, und das Gebausche ist seine eigene Musik; sie ist verwandt dem Alto, dem Bariton, dem Baß und dennoch locker, dennoch leicht! Unablässig schmeidigt sich das Durcheinander zur Ordnung; die Ordnung wuchert; und wiederum rührt die Ordnung sich um, und abermals wuchert die satteste Verwirrung ... Ein Ansatz von Besinnung jetzt; jedoch die Ruhe, die nun empfunden wird, ist nur die Ruhe zwischen zwei Veränderungen; sie ist der scheinbare Stillstand zwischen allem unendlichen Reichtum der Metamorphose. Natur selbst kann nicht unaufhörlicher die Endlosigkeit ihrer Verwandlungen verlaufen machen.

Es ist eine Mühe, ist eine Not, hier still zu werden! Selbst der Boden scheint zu entweichen; so sehr sind Haupt und Herz in den Schwarm dieser Formen und Gestikulationen hinweggenommen, die eine Kapelle ausmachen. Ach über den mißlungenen Versuch, diese Kapelle auch nur zu sehen! Über den hundertmal mißlungenen Versuch, sie nur zu gewahren! Wie war es gar möglich, sie zu bauen, sie auszudenken, ihre Mathematik zu errechnen und ihre Mechanik zu verwirklichen — und dieser Mechanik den strömenden Überfluß, die aufstehende Fülle des Organischen zu schenken, das Natur heißt?

Ein brauner Ton zwischen Hell und Dunkel, wie Braunbier: mit schwachem Rosa überhaucht, das einer uneingestandenen Zärtlichkeit gleichkommt; auch schwarzes Grau und altes Gold und trübes Weiß. Nun näher angeschaut: auf der Höhe der blickenden Augen gebräuntes Marmorrot im Wechsel mit schiefergrauen Feldern; ein langer, ringsumhergezogener Balkon mit vielen Balustern, der unter der sinkenden Dämmerung in der stumpfen Farbe geronnenen Bluts zu drohen scheint; hoch oben die wollüstig-weichen Kurven der Gesimse; Kurven wie Launen, kapriziös, doch groß-

artig, von bedeutendem Auslauf; elastische Rampen in der Farbe des Porphyrs; die Wände in der Höhe von lichtem Grau, zwischen dunkelgrauen Lisenen mit goldenem Zierat. Ringsum, wohin das Auge immer sich verirrt, so unten wie oben, so hin wie her ein kunstreich gemodeltes Gehänge: Girlanden aus goldenen Blumen, vom Alter beschlagen, das den Schimmer des Goldes nur nobler macht. Keine Frau kann köstlicher mit Ketten von Juwelen geziert sein. Ist nicht die ganze Kapelle ihr eigener Kirchenschatz? Kann die heimlichste Kammer eines Juweliers leidenschaftlicher von Kostbarkeiten strotzen?

Kein Ende des Schauens und verlegenen Staunens. Die Decke, zwar flachgewölbt (so denkt der Kopf), wirft sich (so meint das Auge allzu gern) ins Unsagbare auf. Verwittertes Fresko, jetzt nur schwarz und weiß und bleichgolden; begreiflich im Gewoge der Verwitterung nur noch der schaumweiße Aufstoß einer gemalten Pyramide von gotischer Spitzung, der in nicht mehr auszumessende Fernen entfährt. Das Auge lallt, wenn es versucht, zu antworten. Hoffend wie ein Ertrinkender, der eine Planke ergreift, festigt es sich an der plötzlich vollkommenen Deutlichkeit umhergestreuter Einzelheiten; in der Höhe, die vom späten Schein des Tages noch eine müde Helle empfängt, gewahrt es Schilde mit Sprüchen; die Schilde sind smaragdgrün und golden, und die Eindeutigkeit der Farbe, die Genauigkeit der Gestalt, das Unabänderliche der Erscheinung, der beständige Sinn der Inschriften besänftigt. Oder der von soviel unbegreiflicher Herrlichkeit verscheuchte Blick fängt sich an weißer Lieblichkeit munterer Engelsköpfchen, die da und dort an Säulen und Gewänden ruhn wie Schmetterlinge auf Blumen oder Rinden, und von der deutlichen Anmut schwingender Beine blanker Engel findet er hinüber zu dem marianischen Blau des mächtigen und stillen Vorhangs über dem Altar, das mit dem Amt belehnt ist, Geheimnisse dieses Ortes wohltätig zu verschließen.

Doch nun, gerade nun ereignet sich wie im Überfall das Wunderbarste.

Der Blick, der auf bizarr geschweiften Schienen hundertmal entgleiste, erkennt das hangende Kruzifix hoch über dem Altar. Die einfache, feste Wahrheit des Kreuzes wird die letzte, vollkommenste und einzige Gewißheit im fabulierenden Schwall der Kurven, deren Phantasie ein Vorzeichen nicht mehr auszudenkender Räume und Gestalten ist. Aber wie wird das feste Kreuz, das lotrechte und wagerechte, vom Tumult barocker Aviatik umtaumelt! Ein mächtiges Tabernakel, das aller Kleinheit der Kapellenkirche spottet, ist in die Luft geflogen und hat sich auf dem Umlauf des Balkons, dort wo er ausweichend den Raum des Chors umkreist, ohne Mühe niedergelassen. Die karamelbraun und silbergrau marmorierten Säulen sind treibende Schraubengewinde wie am Tabernakel des Giovanni Lorenzo Bernini in Sankt Peter. Der Ausdruck der Beweglichkeit, ja der Willkür, Lust, Begierde, der ihrer Windung eigentümlich ist, bleibt unbeschreiblich. Sie würden nach ihrem Belieben sich strecken oder lauernd sich stauen können. Hoch über den Säulen, in nicht mehr zu prüfender Situation, mengt und löst sich ein zauberhaftes Gewirr von Erscheinungen: über goldenen Säulensimsen, deren mächtige Kanten mit schneidender Schärfe vorfahren, werden Vasen sichtbar, pfauenblaue Vasen mit goldenen Zierden; über ihnen schwärmen, dem öden Stuck entlockt, fabelnde Wolken und Putten; darüber wiederum fahren große, schlanke Engel mit hochgeworfenen Flügeln auf — hoch über den vorderen Säulen; den Flügeln, die taubengrau und altgolden hochgeschlagen sind, begegnen von rückwärts die gleichstrebenden Flügel zweier Engel — anderer, die hoch an den Rampen in flüchtiger Berührung halb hangen, halb sitzen oder lehnen (wie Engel der Buchstäblichkeit materieller Bedingungen ja überhoben sind); vier Flügelpaare vereinen ihre äußersten Spitzen mit den äußersten, empfindlichsten Enden schießender Strahlen einer goldenen Aura, die um die Taube des heiligen Geistes schwebt . . . Abwärts nunmehr vollendet sich mit bestimmender Kraft die klare Ordnung der heiligen Dreifaltigkeit: unterm Schimmer des heiligen Geistes neigt Gottvater mit goldener Tiara haltend sich zum schwebenden Kreuz des Sohnes hinab, das endlich in die rührende und aufregende Vision einer goldenen Monstranz mündet. O verwirrend mysteriöses Gesicht. Symbol eines anonymen Ursinns — an Stelle eines geraden Endes nochmals ein keimender Anfang . . .

Ein hoffnungsloser Versuch zur Fassung: menschliche Werke, aus elendem Stuck gemodelt und mit rechnender, mit höchst bewußter Klugheit, auch mit schleuderndem Temperament in die Linie der

Blicke gewiesen, die von unten nach oben staunen... Allein, was heißt dies? Es ist nicht mehr als menschlich; aber mir wird zumute, als hätte der Glaube der bauenden und bildenden Brüder das planvolle und freilich enthusiastische Werk der Hände in ein leibhaftiges Wunder verhandelt: in das Ereignis, das hier zwar als Kapelle gesehen wird, aber eigentlich eine geistliche Wirklichkeit, das dargestellte geistliche Ereignis selbst, die tatsächliche Apotheose der Dreieinigkeit ist. Denn nicht wahr — darüber ist kein Zweifel: Ereignis ist diese Kapelle immer; jedesmal geschieht sie neu; sie hört Tags und auch Nachts gar nicht auf, immer wieder sich zu ereignen! Es kann nur danach gefragt werden, in welchem Maß, bis zu welchem Grade sie Ereignis ist . . .

Mit verblüffender Kunst ist das Licht regiert. Ich finde kaum die Fenster; von sechs Fenstern oben zur Rechten (denn zur Linken, von der Seite des Wohnhauses der Gebrüder, fällt kein Licht herein) sind nur zwei ersichtlich; die übrigen sind verstellt — durch den Vorsprung des obersten Gesimses oder durch die überlegene Mechanik des fliegenden Tabernakels. Freilich, es ist niemand mehr da, der diese Methoden noch bewegen könnte; und also erlebt der Staunende unten wortlos nur die Wirkung. Von der höchsten Rampe abgeblendet schießt das Licht an die Decke und jagt sie zur Höhe. Man faßt es wohl; aber anstatt der Faßbarkeit der Methode, die ein primitiver Zug barocker Technik, ein simples Stück Régime vom Theater ist, bleibt übrig die Verblüffung. Es war bequem, das Licht auf diese Art zu führen; aber es war nötig, den Gedanken zu haben und ihm die großartige, die märchenhafte Grazie der Ausführung zu geben!

Wir sind der Faßbarkeit dieser Kapelle nicht gewachsen, die doch von zwei sterblichen Brüdern, Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, mit Zahlen und Rissen und Prospekten gedacht, mit Händen gemacht worden ist. Wir sind nicht einmal der Verblüffung gewachsen. Unsere Nerven sind zu schwach; sie sind zu alt. Das Fortgehn ist Trauer und Scham.

Noch mischen sich, nur halb gesehen, in die Beschämung des Ausgangs verschwenderisch die letzten Visionen:

Die Melancholie des Silbersargs auf dem Altar; die festen Docken des Balkons, der rings umher hinläuft, anschwellend hüben und drüben um die Mitte, rückwärts gebuchtet im Umlauf überm Hochaltar; der parallele Lauf der Simse, die in höchsten Zonen ihren Linien jegliche Verwegenheit gestatten; die schwarzen Teppiche aus Stuck mit goldenen Stuckfransen in der Mitte des Balkons zur Rechten und zur Linken, wo er am breitesten sich verwölbt — Teppiche, die das Gemüt beschweren wie der Anblick eines Katafalks; das jetzt schon graue Licht im großen Fenster der Front und davor noch die kletternde Silhouette der Orgel auf der Empore überm Tor, und die heraldischen Köpfe des Doppeladlers und die Krone; hoch oben auf steilen Säulen der Orgelempore goldene Vasen, aus denen, wie die Unbefangenheit der Natur selbst, schwere Blätter lichtgrüner Agaven von erschreckendem Naturalismus starren; noch einmal der bauchige Schwung der Balustrade aus greifbarem Marmor, rotem, grauem — wahrem hier, steinern schwerem —, vor den Stufen zum Altar; auch einmal noch das blanke Messing der Bänke, das von den Ellenbogen der Andächtigen poliert ist; und nun erst rechts wie links, ehe ich die Gittertür zum Vorplatz durchschreite, erdbraune Nischen, wie aufrechte Grüfte fast, in Wahrheit Beichtstühle; darüber Karyatiden und das barocke Pathos zweier Heiligen, phosphoreszierend weißer, die von aufgeregter Hand in Stuck gebildet sind. Linkshin streift, im Vorraum eine Sekunde angehalten, der schräge Blick noch einmal das goldene Skelett, dessen dünne Finger die goldene Schere durch den nun nicht mehr zu ahnenden Lebensfaden zucken machen...

Wie ich nun gehe, ohne zu wissen wohin, angestoßen von der Eile heimkehrender Arbeiter, die durstig und hungrig sind, wird mir das Rätsel der Kapelle erst im ganzen Umfang fühlbar.

Diese Brüder sind wie frommen Zaubers fähig. Nicht vergeblich sind Cosman und Damian, die wundertätigen, die zaubernden Ärzte aus Arabien in der christlichen Heiligenlegende, Namenspatrone des einen der Baumeister. Die zaubernden Brüder Asam haben das Schwere in das Leichte verwandelt, das Fanatische und Radikale in das Gelassen-Gekonnte, den schweren Drang der Materie in die brausende Freiheit der Gestalt und die Wucht des Ausdrucks in den Charme der Gesten. Sie haben das Behagliche in das Metaphysische gebunden und sie haben das Metaphysische in das Gemütliche

zurückgesandt. Das Momentane steht ihnen zur Beharrung im Verhältnis der Gegenseitigkeit (denn selbst die Beharrung ist ihrer Unruhe erreichbar). Auch dies gelang ihrer gleichermaßen allegorischen und verwirklichenden Kunst: den tollen Exotismus der Kapelle zu einem geborenen Organ des bayrischen Temperaments zu machen — dieses Temperaments, das es liebt, sich zu überschlagen. Mitten im Befremdenden erlauben sie dem einfältigen wie dem verwöhnten Herzen die Vertraulichkeit frommer Gedanken und mitten in aller Aufregung die stille Zuversicht eines Augenblicks ohne Fragen. Ihre Kapelle fasziniert; aber sie gewährt auch die Angstlosigkeit der Kinder am mütterlichen Schoß. Sie ist tropisch; sie glüht und zehrt; sie ist ein goldener Brand; aber sie erweist auch die beschwichtigenden Wohltaten einer gelinden Wärme, in der leise, fern dem Maßlosen die innigen Vorstellungen gedeihen. Sie bändigen das Drastische und auch Vulgäre durch die jedem Widerstand überlegenen Virtuositäten ihrer Zivilisation. Sie geben der Feistigkeit und heimlichen Trägheit des Provinzialen den feineren Schmelz des Weltläufigen, der Ursprünglichkeit des Lokalen die schönste Flucht ins Universelle. Der Fülle des Substanzierten leihen sie die entlastete Physiognomie des bloßen Anscheins. Das Bauen wurde ihnen ein Modellieren; aus schlechtem Stuck machten sie fettglänzenden Marmor; das Malerische wurde ihnen Baukunst. Sie formten eine Schlucht, aber aus der klammen Umarmung, in der wir verloren scheinen, löst sich das Bewußtsein grenzenloser Weite. Sie bauen bossierend und malend eine Ausschweifung der Sinne, die in einer grundlegenden Herrschaft des Geistes zähe Wurzel hat und in die Souveränität des Geistes mündet. Im kleinen Raum bilden sie die Idee des Riesigen aus, und mit lauter Attributen machen sie ein Hauptwort, mit lauter Phraseologie die rechtgläubige These. Ihre Heiterkeit ist ihre Strenge, und ihre Wucht ist ihre Leichtigkeit; ja selbst die Frivolität des Aufbaus ist nur eine Form ihrer unbedingten Sicherheit: so liberal kann nur sein, wer ganz orthodox ist . . .

Was hat ihre barocke, ihre inquisitorische Dialektik, die aus der stärksten Einfachheit gläubiger Voraussetzungen hervorgeht, nicht alles vermocht! Und muß uns Nachgeborenen nicht als Zauber erscheinen, was vordem aus der Naivität der ungebrochenen Glaubenslehren, aus den klugen Gedanken des denkenden Glaubens wirklich vermocht war?

DIE ASAM-KIRCHE IN MÜNCHEN. BLICK AUF DEN CHOR.

Nie konnte die Form oder Bewegung fraulicher Schönheit schöner sein als die Pracht und die Eleganz in Entfaltungen und Geheimnissen dieser Kapelle. Und noch ward von der Kapelle das Vernichtende und Enttäuschende der Realität ausgestoßen, und alles Wirkliche ward dort zu einer Schönheit gebracht, die sonst nur der Illusion eigentümlich ist. Die Materie wurde erleichtert — so sehr, daß sie die Ekstase erfinderischer Geister tragen und verkörpern konnte, und endlich wies sich, daß auch der Geist noch die Fülle eines Leibes hatte, und daß er in keinem Sinne ärmer war als der Leib, wohl aber in jedem Sinne reicher.

BOMBAY, STRASSE IM EUROPÄISCHEN VIERTEL

AUS MEINEM OSTASIATISCHEN REISETAGEBUCH

VON

WILLIAM COHN

VI: Indische Höhlentempel

Bombay, den 24. Dezember 1924.

Wie merkwürdig, nach wochenlangem Aufenthalt fern von allem westlichen Komfort, ja ohne auch nur einem Europäer begegnet zu sein, sich plötzlich wieder in einem modernen Luxushotel zu befinden! Am meisten irritiert die strahlende Helligkeit abends in den Sälen nach der kärglichen Beleuchtung mit Wachskerzen und Petroleumlampen in den Bungalows und fast peinlich wirkt das zwanglose Wesen der Europäerinnen und besonders der Amerikanerinnen, nachdem man im Innern Indiens Frauen so selten getroffen hatte, und wenn es geschah, demütige, scheue Wesen, die kaum ihr Gesicht zu enthüllen wagten.

Bombay hat sich seit dem Jahre 1914, wo ich es zuletzt sah, nur wenig verändert. Man hat unmittelbar vor dem protzigen, in venetianischer Gotik erbauten Taj-Mahal-Hotel am Apollo Bundur eine Art Triumphtor aus gelblichem Basalt in einem recht akademischen indo-islamischen Stil errichtet zur Erinnerung an den Besuch des englischen Königspaares im Jahre 1911 und man gab dieser Anlage den stolzen Namen „Gateway of India". Die malerischen, schlichten, einheitlichen, sachlich gebauten Stadtteile, wo die indische Bevölkerung wohnt, müssen weiter europäischen Geschmacklosigkeiten weichen und werden wohl bald überhaupt verschwunden sein. Der Verkehr verlangt auch hier seine Opfer. Im Hotel ist die Zahl der indischen und parsischen Gäste größer geworden, während das englische Element sichtlich seine frühere Distinguiertheit verloren hat. Kaum merkliche Zeichen der tief gehenden Umschichtungen, die Indien durchwühlen. Die herrliche Lage der Stadt, die an Neapel erinnert, kann glücklicherweise durch nichts zerstört werden. Der Blick

BUDDHA MIT BEGLEITERN. NASIK, HÖHLE 23

von den Fenstern des Taj-Mahal-Hotels bei Sonnenuntergang über den Hafen ist ebenso glorreich geblieben wie früher.

Dem Kunstfreund bietet Bombay recht wenig. Die bekannteste Sehenswürdigkeit für den Globetrotter, die Türme des Schweigens auf dem Malabar-Hill, in denen die Parsen ihre Toten den Geiern zum Fraße aussetzen, sind mehr ethnologisch und religionsgeschichtlich merkwürdig. Wir vermieden diesmal um so lieber, sie zu besuchen, als man gerne jeder Gelegenheit aus dem Wege geht, ernsten religiösen Handlungen als neugierige Zuschauer beizuwohnen. Auch der Besuch des Museums, das während des Krieges fertiggestellt wurde, kann nicht gerade ein Kunstgenuß genannt werden. Sehenswert und sehr eindrucksvoll sind einige indische Skulpturen. Es gibt da Reliefteile der Höhlentempel von Elephanta, die trotz ihres fragmentarischen Zustandes die künstlerische Höhe dieses Denkmals ahnen lassen. Sonst ist das Museum aber ein fürchterliches Konglomerat von Erzeugnissen aus aller Welt, die von den reichen Mitgliedern der parsischen Tata-Familie gesammelt und geschenkt wurden: hunderte Bilder aus europäischen Schulen aller Zeiten und Länder, darunter viele mit den Unterschriften der berühmtesten Maler, chinesische Porzellane und Jadearbeiten, meist für den Export hergestellt, Gerät aus allen indischen Provinzen. Am schlechtesten scheint Europa abzuschneiden. Man kann sich einer gewissen Empörung nicht enthalten, daß solche öden Schulbilder nun dem Inder europäische Malerei repräsentieren sollen, aber man fragt sich auch, ob in unseren Museen östliche Kunst immer würdiger vertreten ist.

Bombay, den 28. Dezember 1924.

Bombay, aller künstlerischen Anziehungskraft bar, ist der günstigste Ausgangspunkt für Ausflüge nach den indischen Höhlentempeln, den wichtigsten Denkmälern der früheren indischen Kunst. Wie gerne wären wir auch diesmal nach Karli, Ajanta und Elura gewallfahrtet! Unmöglich. Das Ziel dieser Reise ist, die Lücken auszufüllen, die die vorige gelassen hatte. So stehen nur die weniger bekannten Höhlen von Kanheri und Nasik auf dem Programm. An Elephanta vorüberzugehen, das ich von 1914 her bereits gut kannte, konnte ich allerdings nicht über mich gewinnen. Elephanta ist ja so leicht von Bombay aus zu erreichen. Eine Stunde Motorbootfahrt. Da die See aber recht hoch ging und der Wind uns auf der Rückfahrt kräftig entgegenblies, dauerte die Fahrt über zwei Stunden. Pudelnaß kamen wir am Apollo-Bundur an. Elephanta bleibt der stolze Gipfel indischer Kunst. Der Eindruck bei dem neuerlichen Besuch war noch viel tiefer als bei dem früheren vor nun ziemlich genau zehn Jahren. Damals entdeckte man Neuland der Kunst, diesmal steht man schon vertrauteren und anerkannteren Werten gegenüber. Immer wieder liegt der Name Michelangelo auf den Lippen. Denn hier spricht in der Tat klassische, von höchster Spannung erfüllte Kunst in dem Augenblick, wo sie zum Barock überschlägt. Aber man darf den Vergleich nicht zu weit führen wollen. Indische und westliche Kunst sind und bleiben letzten Endes Gegensätze. In Indien sucht eine mythologische Phantasie von reichster Gestaltungskraft ihren Niederschlag in den, man möchte sagen, unzulänglichen Formen des Irdischen. Sicher kommt einmal der Tag, wo die dreiköpfige Gottheitsbüste von Elephanta als eines der größten Meisterwerke der Weltkunst allgemein gefeiert sein wird.

Heute pilgerte ich nun mit meinem parsischen Freunde Treasuryvalla zu den Höhlentempeln von Kanheri. Man hat an vierzig Kilometer im Auto zurückzulegen, wobei man ganz Bombay passiert. Dann beginnt der Aufstieg durch tropischen Wald. Obwohl wir um Sonnenaufgang, das heißt gegen sieben Uhr, abgefahren waren, war es doch schon glühend heiß, als wir zu marschieren begannen. Wer weiß, ob ich, seit Wochen des Gehens fast ungewohnt, das Ziel erreicht hätte, wenn uns nicht eine mit indischen Studenten besetzte Tonga auf dem Wege aufgelesen und mitgenommen hätte. Am Fuße der Felsschlucht, über die die Höhlen verteilt sind, erwartete uns eine Überraschung. Es gab dort ein Gewimmel von zweirädrigen Karren und geschäftigen Menschen. Eine große Zahl von indischen Studenten aus Bombay hatte Kanheri zum Ausflugsziel gewählt. Es war also nichts mit der abgeschlossenen lautlosen Einsamkeit, die wir erhofften, aber die von jungen malerisch angezogenen Leuten mit edlen Gesichtern belebten Grotten und Wege hatten auch ihre besonderen Reize und gaben vielleicht ein fernes Bild davon, wie es ausgesehen haben mag, als

NASIK, HÖHLE 3. VORHALLE

hier buddhistische Mönche hausten und ihren Studien oblagen. In dem großen basilikaähnlichen Tempel, wie er für alle Höhlenanlagen typisch ist, wurde von einem indischen Missionar katholischer Gottesdienst abgehalten. Aus dem buddhistischen Tempel schallten christliche Choräle. Einige andere Höhlen waren dauernd von Sannyassi (heimatlose Bettler) bewohnt. Wir kamen mit einem von ihnen ins Gespräch, einer echten Christusgestalt mit langem Bart, leuchtenden Augen und unendlich sanfter Stimme. Nie verließe er, so erzählte er uns, seine Höhle, und er lebe von dem, was ihm Besucher spendeten. In einer anderen Höhle lag ein Eremit unbeweglich und starrte ein kleines messingenes Lingam an. Als wir nach mehreren Stunden die Höhle wieder passierten, hatte er seine Stellung noch nicht verändert. Bald wurde es bekannt, daß ein Deutscher in Kanheri weile. Wohin wir kamen, wurden wir mit Herzlichkeit begrüßt. Immer wieder mußte ich mich mit den Studenten photographieren lassen und mit ihnen essen und trinken. Die Fragen nahmen kein Ende. Nur mit Mühe gelang es uns, Zeit zum Studium der Höhlen und zum Photographieren einiger wichtiger Reliefs zu gewinnen. Die Höhlen von Kanheri können sich weder architektonisch noch skulptural mit denen von Ajanta messen, wenn sie auch etwa denselben Zeitläuften angehören. Die Räume sind bescheidener, die skulpturale Ausgestaltung ist ärmlicher. Aber ihre Lage hat besondere Reize, da die Schlucht eng ist und die über hundert Höhlen gleichsam

BOMBAY, STRASSE IM INDISCHEN VIERTEL

in sechs Etagen, die durch in den Stein gehauene oft recht schwindlige Stufenwege verbunden sind, übereinander liegen. Man erkennt sehr bald zwei Hauptarbeitsperioden, eine frühe, des zweiten Jahrhunderts, und eine späte, etwa vom fünften bis siebenten Jahrhundert. Beide Perioden sind durch Inschriften belegt. Aus der früheren stammen die mächtigen Reliefs mit zwei Paaren von Mann und Weib, die sich rechts und links vom Eingang zu der großen Basilika befinden. Man ist sich noch nicht darüber einig, was diese urkräftigen, lebensvollen, wuchtigen, nackten Gestalten bedeuten sollen, Wenn manche Forscher an Porträts der Andhra-Könige und ihrer Frauen denken, so wäre dem entgegenzuhalten, daß solche Paare zu allen Zeiten an indischen Tempeln aller Religionen dargestellt wurden, daß es sich also zweifellos um Symbole handelt, etwa der in Mann und Weib verkörperten Urkräfte der Welt. In derselben Vorhalle sind in den seitlichen Nischen zwei gewaltige Buddhagestalten aus dem Fels gehauen, die im fünften Jahrhundert entstanden sein dürften, Schöpfungen aus einer anderen Kunstwelt, der klassischen Periode indischer Kunst. Ihr Studium liegt mir besonders am Herzen, weil es zu beweisen gilt, daß damals, unter den Herrschern aus dem Gupta-Geschlecht, indische Kunst ihre höchste Entfaltung fand, und daß diese Periode es vor allem war, die die hinterindische und chinesisch-buddhistische Kunst befruchtete und erst in zweiter Linie die hellenistisch-indische Kunst von Gandhara. Die meisten Höhlentempel sind voll von Darstellungen von Buddhas, Bodhisattvas und Trinitäten aus diesen Zeitläuften, die Werken aus der chinesischen T'angdynastie überraschend ähnlich sind. Der Buddha von Kanheri gehört in diese Reihe: Gewaltige Dimensionen, großzügig zusammengenommene Konturen, Ausdruck von Majestät und Erhabenheit.

Nasik, den 3. Januar 1925.

Es ist falsch, Höhlenanlagen in Indien allein als Stätten des Eremitentums, der Entsagung und gar der Zuflucht vor Verfolgungen zu betrachten. In den Tropen sind kühle und schattige Höhlenräume der denkbar erquickendste Aufenthalt, ihre Ausgestaltung kostet unsägliche Mühen und großen Aufwand an Mitteln, besonders wenn sie mit kunstvoll gemeißelten Säulen und Pfeilern und mit Malereien und Reliefs aller Art ausgestattet sind. Macht man sich noch klar, daß doch eigentlich nur der steinerne Rahmen erhalten ist, daß alle Montierungen aus Holz, Metall oder Stoff und alle Farbigkeit zum größten Teil verschwunden ist, so muß man sogar sagen, die indischen Höhlentempel und Höhlenklöster zeugen von höchstem Raffinement, ähnlich gleichen Zwecken dienenden westlichen Gründungen.

Das alles wurde mir wieder bei dem Besuch der sogenannten Pandu-Lena-Höhlen in der Nähe von Nasik deutlich. In einen unvermittelt aus der Ebene aufsteigenden Felshügel ist auf halber Höhe eine Terrasse eingeschnitten, von der dreiundzwanzig Höhlen zugänglich sind. Tritt man aus ihnen heraus, so fällt das Auge auf die weite fruchtbare Ebene. Die Baugeschichte spielt sich in denselben Jahrhunderten ab, wie die von Kanheri und der meisten buddhistischen Höhlenanlagen, vom zweiten bis siebenten Jahrhundert. Wenn auch der Zahl nach unterlegen, in der Ausführung übertrifft Nasik Kanheri bei weitem. Den Höhlen aus dem zweiten Jahrhundert sind gewaltige Vorhallen mit kompliziert organisierten wuchtigen Pfeilern und Balustraden vorgelagert oder die lebende Felswand

ist zu gegliederten Fassaden mit hufeisenförmigen Fenstern umgebildet. Die jüngeren Anlagen sind dagegen außen fast schmucklos, die Wände im Innern aber wurden in majestätische mächtige Trinitäten aufgelöst. Überall thront in der Mitte der Erleuchtete, der Buddha, und zwar zumeist nicht hockend, sondern in europäischer Weise sitzend. Rechts und links stehen mit einem Fliegenwedel in der Hand Bodhisattvas, von denen der eine an der Buddhagestalt im Diadem (Amithaba) als Avalokiteshvara erkennbar ist. In den Lüften schweben Engel. Wir haben hier den Stil der hohen Gupta-Periode in voller Reife. Die frontale und symmetrische Gebundenheit der Komposition wird aufgelockert durch den feinen Rhythmus, der die Bodhisattva-Gestalten durchzieht. Von besonderer Großartigkeit ist der Gestus (Mudra) des Lehrens, durch den der zwingende Eindruck der Mittelfigur noch verstärkt wird. In dieser Zeit, wo der Mahayana-Buddhismus sich bereits voll entfaltet hatte, war der Buddha zum Gott geworden und die Bodhisattvas zu Mittlern zwischen ihm und den Gläubigen, beide Gegenstand frommer Verehrung. Früher dagegen gab es überhaupt noch kein ausgesprochenes buddhistisches Pantheon. Die Höhlenräume dienten allein als Versammlungsstätten. Gottheiten des alten Naturglaubens schmückten die Fassaden.

Die Pandu-Lena-Höhlen liegen etwa zehn Kilometer von Nasik entfernt, einer äußerst fesselnden Stadt. Kaum ein europäisches Gebäude. Nasik gehört zu den heiligsten Orten Indiens. Der gläubige Hindu wallfahrtet dorthin mit kaum geringerem Eifer als nach Benares. Der Godavari, an dem die Stadt liegt, soll derselben Quelle entspringen wie der Ganges. Dreizehnhundert Brahmanenfamilien stellen dem vornehmen Pilger bei seinem Aufenthalt Hauspriester (Upadhya). Die zahlreichen Tempel, in nordindischem Stil erbaut, sind zwar weder alt noch sonderlich künstlerisch bedeutend, aber die Stadt liegt malerisch über die steilen Uferhänge des Godavari verstreut. Von der Brücke blickt man herab auf den von Badetreppen (Gaths) eingefaßten Fluß, die immer von Badenden belebt sind, und auf die bunten Verkaufsstände, in denen vor allem funkelndes Messinggerät in den alten schönen Formen feilgeboten wird. Während Südindien bereits von europäischem Geschirr überschwemmt ist, steht hier das alte Metallhandwerk noch in voller Blüte. Für wenige Rupees erstanden wir, von neugierigen Zuschauern dicht umdrängt, reizende, sauber gearbeitete und gut proportionierte Gefäße aller Art. Es gibt nur wenige Städte in Indien, in denen indisches Leben so unverfälscht pulsiert, wie in Nasik am Godavari.

KANHERI, RELIEF IN DER VORHALLE DER GROSSEN TEMPELHÖHLE

AUGUST STRINDBERG, SCHÄRINSEL BEI STOCKHOLM. 1870. BLEISTIFT
NORDISCHES MUSEUM, STOCKHOLM

DER MALENDE STRINDBERG

VON

ERNST HARMS

Daß August Strindberg der Dramatiker, Romanzier, Sprachforscher, Folklorist, Naturwissenschafter, Kunsthistoriker (es liegen Teile einer ganzen Geschichte der schwedischen Kunstindustrie und eines Werkes über schwedische Kunstgläser im Manuskripte vor) auch Maler war, ist an sich nicht unbekannt. Den Lesern seiner autobiographischen Romane werden die zahlreichen Stellen über seine Beschäftigung mit Malerei nicht unbemerkt geblieben sein. Der in jeder Beziehung weite Freundeskreis von Paris bis Finnland kennt diese etwa hundertundzwanzig Ölbilder und unbestimmbar viele Zeichnungen umfassende Opera als ihr eigentlicher Besitzer. Der größte Teil der deutschen Verehrer weiß um jenes große Seestück, das in der Berliner Dorotheenstraße, unweit des Reichstages, in der vom Dichter so getauften Gaststube „zum schwarzen Ferkel" hängt.

Der Durchforscher dieser Opera würde bald mit allen Kritikern und Kunstverständigen einig sein, wenn er sie rein als Kunstwerke werten sollte. Allein, damit ist ihrer Bedeutung noch nicht genug getan. Ein Gemälde Strindbergs bleibt eine Äußerung von August Strindbergs Hand, und mag man sonst auch selbst der Gesamtpersönlichkeit bedenklich oder gar ablehnend gegenüberstehen, sie ist doch eine der frappantesten, vielleicht sogar bezeichnendsten Individualitäten für die menschliche Problematik um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts.

In bezug auf die Gesamtpersönlichkeit aber sind die Malereien Strindbergs charakterisierend und biographisch wesentlicher als eine Zeichnung etwa von Goethes Hand, wenn auch in anderer Weise wie etwa ein Gemälde Blakes. Im Gesamtbilde der Goetheschen Persönlichkeit (ich hoffe niemandem mit dem Vergleich zu nah zu treten!) fehlte kein wesentlicher Zug, wenn man sein Zeichnen unterschlüge. Es mangelte aber ein Wesentliches im Charakter- und Entwicklungsgebilde

AUGUST STRINDBERGS ERSTER MALVERSUCH. 1872

August Strindbergs, wenn man seinen bildkünstlerischen Gestaltungsdrang unbehandelt ließe. Das haben auch die meisten empfunden, die eingehender über ihn geschrieben haben; doch ist hierüber bisher nur Unausführliches gesagt. Daß Strindbergs Malerei einen intimeren Teil seines ganzen Lebensdranges ausmacht, läßt auch die Qualitätsfrage hintantreten gegenüber der Frage: was eine mit solch mannigfachen literarischen Fähigkeiten begabte Persönlichkeit daneben zu bildnerischem Schaffen drängte, was in diesem Drang sich aussprach und endlich, was er im Gesamtbilde dieses so eigenartigen Charakters und dessen übrigem Schaffen bedeutet.

Trotz einer breiten seelischen Veranlagung und ihrer starken Empfindsamkeit in allen ihren Regionen hat Strindberg einen besonders ausgeprägten Farbensinn gehabt. Nicht nur hat er dies von sich selbst geglaubt, auch die älteste Tochter berichtet als eine der eindrucksvollsten Jugenderinnerungen, daß der Vater nie einfache Farbenbezeichnungen wie rot oder blau, sondern immer nuanciertere wie preußischblau oder ultramarin, zinnober oder karmin auch im alltäglichen Sprachgebrauche wählte. Und im gleichen Sinne ist das literarische Werk in der Lebendigkeit und Farbigkeit seiner Schilderungen hierfür Zeuge, wobei die Rückwirkung außer Zweifel steht, wie er sie selbst erzählt: „Durch die Beschäftigung mit dem Malen war mein Blick so geschärft worden, daß ich Einzelheiten genau auffaßte und durch deren Häufungen und

AUGUST STRINDBERG, AUS DEN STOCKHOLMER SCHÄREN. 1873. BLEISTIFTZEICHNUNG
NORDISCHES MUSEUM, STOCKHOLM

AUGUST STRINDBERG, ALPENMOTIV
GALERIE THIEL, STOCKHOLM

Anordnung beim Leser eine starke Vision des Geschilderten hervorrufen konnte.“ Auch schreibt er manchmal unmittelbar aus der Vorstellungsweise eines Malers heraus. So ist ein Stück in „Lokalfarbe“ geschrieben, „aus der er hin und wieder einen Pinselstrich nimmt“ oder er erzählt, ganz unabhängig von seiner eigenen Malerei: „Indem er Farbe und Zeichnung beobachtete, indem er sah wie die Bäume gegen die Luft standen, wie sich das Terrain in der Farbe machte . . .“, ja man findet sogar solche Überschwänglichkeit: „. . . daß eine paradiesische Landschaft Genuß und Wollust malt“.

*

Selbst mit Malerei beschäftigt hat sich Strindberg von frühester Jugend an. Und es ist wohl das Interessanteste an diesem Teil seiner Schaffenstätigkeit, wie sich sein Verhältnis dazu in den verschiedenen Lebensperioden gewandelt hat.

Aus dem Knabenalter berichtet er selbst sein Zeichnen aus bloßem kindlichen, alles kennenwollenden Nachahmungsdrang. Er kopiert die Zeichnungen des älteren Bruders und ist befriedigt, als er weiß, wie man so etwas macht. Doch hat er sich auch damals schon selbst konterfeit, wie ein erhaltenes Selbstporträt beweist.

Der Student dann, der sich in seinen eigentlichen Fähigkeiten sucht, tritt unmittelbar an die Farbe selbst heran. „Eine grüne Landschaft mitten in den Nebeln dieses furchtbaren Winters hinmalen und an die Wand hängen können, das wäre etwas!“ „Ist Malen schwer?“ fragt er deshalb im „Sohn einer Magd“ den Malerfreund. Er lieh sich Staffelei, Farben, Pinsel. Dann ging er nach Hause und schloß sich ein. Aus einer illustrierten Zeitung nahm er eine Zeichnung, die eine Schloßruine darstellte, die kopierte er. Als er die blaue Farbe wie einen klaren Himmel wirken sah, wurde er sentimental. „Und fortan malt er“ aus dem Bedürfnisse, seine zerfließenden Gefühle Form annehmen zu sehen, vielleicht auch, um sie auf eine handgreifliche Art auszudrücken, denn die kleinen feinen Buchstaben lagen tot auf dem Papier und konnten nicht so offen und mit einem Schlage ihm sich selber zeigen. Er dachte nicht daran, Maler zu werden, im Kunstverein auszustellen, Gemälde zu verkaufen. An die Staffelei treten war für ihn, sich hinstellen und singen. Auch sucht er Anschluß an einen Kreis junger Maler mit ähnlichen antinaturalistischen Ansichten: „Man müßte sein Inneres malen, nicht Stöcke und Steine abzeichnen, die ja an sich bedeutungslos und nur dadurch, daß sie durch den Schmelzofen des wahrnehmenden und empfindenden Subjekts eine Form erhalten können. Darum wurde nicht draußen studiert, sondern man malte zu Hause aus der Erinnerung und mit Phantasie.“ Trotzdem sind alle Arbeiten dieser Zeit, bis etwa 1873, von rein naturalistischem Gepräge und halten sich formal innerhalb der damaligen Stilkonvention des Nordens. Zum Motive haben sie, was er selbst erzählt: „Immer malte er das Meer, mit der Küste im Vordergrund, knorrige Kiefern, einige nackte Schären weiter draußen . . .“

Völlig änderte sich sein Verhältnis zur Malerei und damit auch der Charakter seiner Bilder von dem Zeitpunkte an, da die eigentlichen Seelenkämpfe begonnen. Von diesem Augenblick an fehlen aber auch die breiten Selbstberichte über seine bildnerische Tätigkeit: es sind die literarisch schweigsamen Zeiten, in denen das Malen die Hauptbeschäftigung wird. Perioden des Malens und der literarischen Produktion wech-

AUGUST STRINDBERG, SONNENUNTERGANG. 1902–1903
FRAU HARRIET BOSSE

seln, wie auch Prof. Lamm, der schwedische Strindberg-Forscher, bestätigt, von nun an regelrecht ab. In der Autobiographie spricht Strindberg nur äußerlich von dieser Malertätigkeit: „Er male, um sich zu ‚idiotisieren' oder (in der unproduktiven Telegraphistenzeit) wenn er vom Bureau loskam." Man ist hier auf Mündliches aus dem Familien- und Freundeskreise, sowie auf spärliche Briefäußerungen angewiesen, über die ich einiges Mündliche Martin Lamm verdanke.

Schrieb er früher schon einmal, daß „nichts so wie Malen ihm alle Gefühle und Gedanken aufsöge", so wird dem zur Sprachgestaltung gewiß Begabten Farbe nun Ausdrucksmittel, wo ihm im seelischen Kampfe und innerer Erschütterung das Wort selbst versagt. Seelenerlebnisse, die ihm nicht aussprechbar sind, bringt er nun im Bilde zur Niederschrift. Was er aber so aus dem ihm nicht „verlautbaren" Seeleninnern zutage bringt, ist eine eigenartige sinnbildliche Malerei. Scheinen die Stücke dieser Epoche bis zur Jahrhundertwende im Motiv Produkte naturalistischen Impressionismus zu sein, so sind sie in Wirklichkeit nichts anderes als im äußeren Naturwalten gesehene Erlebnisse des eigenen dramatischen Seelenschicksals, symbolisch „verschwiegen" (Goethe) zur Gestaltung gebracht. Seelensturm, der über die Wogen des Blutes tobt, findet Ausdruck in den vielfachen Stücken des Sturms auf dem Meer, Einsamkeitsempfindungen sind als einsamer Baum, verlassenes Seezeichen gestaltet. Nicht erklimmbar steiles Ufer, Herbst, Dämmerung, Nacht, grell hervorbrechendes Licht und jene aus dem „Inferno"-Erlebniskreis stammende, ihn auf einer Meerreise verfolgende Woge, sind die hauptsächlichsten Motive dieses Natursymbolismus, der wohl Reste nordischen Mythologie-Erlebens zum Untergrunde hat. Nur in einzelnen Stücken, wie dem Kreuz am Uferfels oder dem dem Irrenden in der Sturmnacht auf See erscheinende Golgatha, tritt der eigentlich sinnbildliche Charakter unverhüllt hervor. Auch die Technik ändert sich mit dieser neuen Inhaltlichkeit. Der realistische Wahrhaftigkeitszug der Strindberg-Natur versagt ihm nunmehr, weiter so manieristisch wie bisher zu malen: der Pinsel ist ein zu diffiziles Instrument für ein Erleben, das die ihm unaussprechlichen Erschütterungen buchstäblich in Farbe aus- und einpressen will. Er greift zur Spachtel und zum Fingerauftrag. Ja auch die Farbengebung selbst wird Ausdruck jener Sinnbildlichkeit. Trotz seines ausgeprägten Sinns für Farbigkeit ist das Kolorit stets braun oder grauschwarz überdunkelt ob des düsteren Seeleninhaltes und die innere Zerrissenheit ist in oft greller hell-dunkel-Dramatik ausgeprägt. War zweifellos der Drang nach innerer Befreiung der eigentliche Anlaß dieser ganzen Malerei, so hat er gerade damals, gegen die frühere Absicht, auch Bilder zum Verkauf gemalt, um „sein Leben zu retten", wie er 1892 an Ola Hansen schreibt, und in Stockholm ganze Kollektiv-Ausstellungen veranstaltet; Graf Tavaststjerna mußte sogar Bilderhändler für ihn spielen.

Die Klärung und Aufhellung des Strindberg-

Schicksals nach 1900 bringt auch eine neue Änderung seiner Malerei mit sich. Der nach Harmonie und Lebenszusammenhängen bis nach dem Kosmischen hin Suchende malt nun nicht mehr, um sich von unaussprechbarer Seelenqual zu erlösen. Die nunmehr entstehenden Bilder haben auf Harmonie und Schönheitserlebnisse abgestimmte Naturschilderungen zum Inhalt. Wohl bildet auch hier ein Symbolisches den Hintergrund. Aber die immer wiederkehrenden Motive: stille Buchten, friedliche Talausblicke, blumige Hänge und blühende Hage, weite strahlende Seestücke mit hohem, blauem Himmel, Sonnenauf- und -untergänge sagen deutlich, welcher Seeleninhalt durch sie sprechen soll. Rhythmisierende Pflanzendarstellungen reden von seinen der Goethischen Metamorphosenlehre ähnlichen Gedanken. Auch die Farben entsprechen dem aufgehellten Seelenleben: sie sind leuchtend hell und oft sogar warm. Die Technik ist in ihren Extravaganzen gemildert. Wie Harriet Bosse mir berichtet, hat Strindberg nunmehr nur um auszuruhen und zur Entspannung gemalt.

*

Im Grunde aber ist die Frage, was einen universalistisch angelegten Geist zu dieser oder jener Auswirkung drängt, doch nicht nur eine solche, die innerhalb des Lebensfeldes dieser Persönlichkeit allein ihre Bedeutung hat. Zweifellos ist der „malende" Strindberg zunächst nur eine „biographische" Angelegenheit und ein „psychologischer" Fall. So gewiß aber die Malerei des Jugendlichen, sich Suchenden, als eine allgemein menschliche Entwicklungstatsache zu verstehen ist, so gewiß ist jener Natursymbolismus des Ringenden in seiner Art eine Sonderheit, die sich allein auch nicht aus jenem in Strindberg zweifellos noch wachen altnordisch-mythologischen Naturerleben, aber auch nicht als „zeitsymptomatische Erscheinung" begreifen läßt. Sind doch diese Malereien nicht Geschöpfe eines sich in ihnen frei auslebenden Malers, sondern eines vor allem wortschaffenden Geistes, der nur mit dem ihm Unsagbaren ins Bild und Symbol flüchtet. Ihr Entstehen begreift man deshalb nur aus dem Strindberg-Schicksal heraus. Es ist derselbe Lebensabschnitt, in dem die sinnbildlichen Bilder zu entstehen beginnen, in dem er auch jene dramatischen Feinmeißeleien der menschlichen Psyche schafft, die niemand sonst vollbracht hat. Auch sie haben jene Erfahrungen zum Untergrunde, die in Gemälden ausgeformt sind. Beide entstammen demselben inneren Zustande. Ja man darf ruhig sagen: hätte Strindberg jene Erschütterung-Erlebnisse durchs Wort zu gestalten vermocht, er hätte sie zum mindesten auch „verdichtet" und nicht nur gemalt. Jene in ihnen nach Gestaltung drängenden Kräfte, die nach einer mythologisierenden Verbildlichung verlangten, durchs Wort zu fassen, war er damals noch nicht gereift. Erst nach 1900 im „Traumspiel" und „Schwanenweiß" ist es ihm gelungen, diesen durchs dichtende Wort Form zu geben. Und in der Tat, mit dieser Zeit hört auch die Malerei auf, innerliche Bedeutung für ihn wie bisher zu haben. Denn die späteren Bilder sind in dieser Beziehung nur noch ein Nachklang.

Und dennoch spricht sich durch diesen „malenden Strindberg" auch etwas aus, was über das Biographische hinaus zum mindesten die Bedeutung einer Frage hat. Wenn ein aus solch innerstem Lebensdrang schaffender Künstler von einem Kunstgebiete aus auf ein anderes überzugreifen sich gezwungen fühlt, um ihm innerlich Bedeutsamstes zu sagen, so scheint greifbar die Antwort auf jene „Laokoon"-Frage offen zu liegen, die durch die sich gedanklich mit Kunst Beschäftigenden in ihrer Tiefe immer noch oder immer erneut der Lösung harrt: wo ist die Grenze für die künstlerische Gestaltungskraft zwischen Wort und Bild, Laut und Farbe und wo ihr eigentlicher geistiger, immanenter Sinn? In diesem Punkte erweist sich der „malende Strindberg" nicht nur als ein individualpsychologisches, sondern auch als ein überpersönliches Problem.

ERNST BARLACH, DAS GEFALLENENMAL IN GÜSTROW. BRONZE
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES PAUL CASSIRER, BERLIN. PHOTO: WALTER BLOCK, GÜSTROW

ERNST BARLACHS GEFALLENENMAL IM DOM ZU GÜSTROW

VON

OSCAR GEHRIG

Zwei mecklenburgische Städte haben den tieferen Sinn eines Gedächtnismals aus unserer Zeit und Not heraus begriffen und mutig die praktische Folgerung gezogen: Ribnitz, die kleine Stadt am Bodden, wo der junge Architekt Ernst Karl Boy im Schatten der massigen Backsteinkirche einen ernsten, auf abstrakte Form zurückgeführten Klinkerbau errichtete, und Güstrow, das seinem mit hervorragenden Werken aus den verschiedensten Epochen angefüllten Dome eine Schöpfung Barlachs einverleibte und so durch diesen Zeugen unserer Tage die große Tradition mit Hilfe der stärksten erreichbaren Meisterhand fortsetzte.

Es ist ja allgemein bekannt, daß Ernst Barlach in Güstrow lebt; weniger bekannt sind die Schätze, die diese wohl regsamste und empfänglichste unter den mecklenburgischen Städten birgt. Man hat hier rechtzeitig die innere Verpflichtung erkannt, an einer Stätte wie in diesem Dome von Konventionalismen sich fernzuhalten. Wesentlich ist dabei, daß man sich Zeit gelassen hat, ja daß das Werk in aller Stille Jahre hindurch reifen konnte. Mit unendlicher Sorgfalt und Hingabe sind die Vorbereitungen getroffen worden; es liegt im Wesen Barlachs, daß auch er mit dem Bewußtsein einer schweren Verpflichtung nur etwas Vollgültiges und

Partien wie am Kopfe und dem Gewandansatze meisterlich zur Geltung kommt.

Der Erde entrückt schwebt die Figur so im freien Raum, den Blick nach innen gerichtet, und gibt der seelischen Haltung, die wir zum Kriege und seinen Opfern einnehmen, stummen Ausdruck. Sie ist formgewordenes Ebenbild des Geistes, der sich nach so vielen leidvollen Tagen und Nächten frei gemacht hat von der Erdenschwere. So

ERNST BARLACH, DAS GEFALLENENMAL IN GÜSTROW. VORDERANSICHT
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES PAUL CASSIRER, BERLIN. PHOTO: WALTER BLOCK, GÜSTROW

fast bis zur Zeitlosigkeit Ausgereiftes aus seiner Werkstatt gehen ließ, etwa so, wie er es in seinem 1921 für die Kieler Nikolaikirche geschaffenen Mal getan hat, in jener großen Holztafel mit dem Relief der von Schwertern umringten, trauernd ihr Antlitz verhüllenden Mutter, die uns noch einmal in dem ergreifenden Steindruck unter dem Texte: „Dona nobis pacem“ begegnet.

Das Güstrower Monument ist nach Idee und Lösung ganz einzigartig. Unter dem ersten Gewölbe der halbdunklen nördlichen Abseite des Domes hat der Künstler über dem dort stehenden, alten schmiedeeisernen und kreisrunden Füntengitter, in das ein Stein mit den Jahreszahlen 1914 – 1918 eingelassen ist, etwa zweieinhalb Meter hoch freihängend in wagrechter Lage eine überlebensgroße Figur angebracht. Eine gewaltige Gelbbronze, bei deren Guß Noack auch die feinste Struktur des Modells herausgeholt hat. Es ist erstaunlich, wie der „Holzschnitzer“, aus dessen Hand vordem jene faszinierenden Keramiken und Porzellane hervorgegangen sind, sich auch auf dieses Material eingestellt hat, wie der Metallcharakter in einzelnen

soll diese Gestalt weder einem Engel gleichen, noch durch den Raum schweben, vielmehr ruht sie bei ihrer betonten Horizontalen und dem ausgeglichenen Formverlauf allein schon ganz in sich, von innerem Erleben und Erschauern überwältigt. Wer dies herb und groß geformte Antlitz, das allenfalls vergleichbar ist jenen in ihrer Grundform bezwingenden Köpfen ägyptischer Plastik, gesehen hat, wird es nie mehr vergessen können. Ebensowenig wird man den Eindruck los werden, den das über die großen, weichen Flächen des Leibes gleitende Halblicht hinterläßt. Das Ganze strömt feierliche Ruhe aus, Ernst und Würde umschleichen diesen Ort, an dem die Beschauer, fern jeder Hurrastimmung, höchstens zu flüstern wagen. Kaum jemals mag der Requiemgedanke, hier der einzig berechtigte, sinnfälliger ausgedrückt worden sein. Man steht in dieser Halle mit Empfindungen ähnlich denen unter dem Arc de triomphe oder am Grabe in Westminster Abbey, nur mit dem Unterschiede, daß in unserem Falle das große Mahnwort durch den Mund eines Künstlers ausgesprochen wird, der dem säkularen Ereignis innerlich wie äußerlich gerecht zu werden imstande war.

HANS PURRMANN, VENUS BINDET AMOR. FREIE KOPIE NACH TIZIAN

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Am meisten Teilnahme erweckt in der diesjährigen Ausstellung der Akademie der große Seitensaal, in dem dreißig Bilder von Hans Purrmann ausgestellt sind. Der Maler hat sich in den letzten Jahren zurückgezogen, um in Italien und am Bodensee still für sich zu arbeiten. Die Ernte dieser Zeit gibt Zeugnis von dem großen Ernst, von der Kultur einer Persönlichkeit, die den Zwang fühlt, sich bei jedem Pinselstrich Rechenschaft abzulegen. Diese Sonderausstellung beweist es wieder, daß Purrmann nicht zu den spontanen Talenten gehört, die instinktiv das Richtige treffen, daß er es vielmehr schwer hat und sich schwer macht, daß der Geschmack, die Leichtigkeit seiner Arbeitsweise ein Ergebnis kluger Selbstzucht ist. Bezeichnend ist, daß das Beste unter den guten Bildern dieser Kollektion vielleicht die große Kopie nach Tizians „Venus und Amor" ist, das heißt, daß Purrmann am meisten er selbst und am freiesten ist, wo seine Kunst sich an der Kunst, nicht an der Natur entzündet. Er denkt, er sieht die Naturwahrheit sekundär in die Kunst, in das schöne Handwerk, in die Gesetze eines die reine Farbe suchenden, die Buntheit nicht immer meisternden Kolorismus hinein: das ist das lebendig Akademische in seiner Art. Purrmann ist vielleicht unter den lebenden deutschen Malern der jüngeren Generation der Klügste, Charaktervollste und Diszipliniertеste. Er gehört zu jenen vorzüglichen Deutschen, in deren ganzem Wesen etwas edel Magisterhaftes ist; er bedeutet unserer Malerei etwa, was der Dichter August von Platen der Dichtkunst seiner Jahrzehnte war.

Von einer Seite ist Karl Hofer ihm verwandt. Auch dessen Produktion lebt nicht von einer voll strömenden Naturbegabung, sondern von der Disziplin. Hofers Malerei verdient nicht nur Achtung, sondern eine gewisse Bewunderung; doch bewundert nicht das Gefühl, es bewundert die Einsicht. Auch seine Bilder gehören in der Ausstellung zum Besten. Er stilisiert die Natur, ihm ist nicht der Stil angeboren; doch ist auch in diesem Fall eine Meistergesinnung am Werke.

Sonst läßt sich von der Ausstellung viel Gutes nicht sagen. Es ist zwar der Versuch gemacht worden, neue Talente vorzuführen. A. W. Dreßler ist ein Maler „neuer Sachlichkeit", der vielleicht Zukunft hat, Hans Freibusch gibt Proben einer breiten Malerei, die Aufmerksamkeit verdienen, Arthur Fohr zeigt ein paar gute tonige Landschaften, Otto Nagel erscheint merkwürdig durch eine noch in den Banden der Gesinnung zurückgehaltene zeichnerische Willenskraft. Doch reicht dieses Neue nicht aus, um der Ausstel-

HANS PURRMANN, INTERIEUR MIT AUSSICHT AUF HAFEN

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

lung ein Gesicht zu geben. Die schon bekannten Maler sind durchweg nicht zum besten vertreten, auch leiden ihre Bilder zum Teil darunter, daß im allgemeinen nicht günstig gehängt worden ist. Hübsch sind die Bilder von Crodel, doch bleibt er bedenklich lange auf einer Zwischenstufe stehen; der begabte Degner wirkt, wie fast immer in Ausstellungen, nicht so gut wie er wirken könnte, die Sonderausstellung von George Grosz betont nicht das Beste dieses sich selber feindlich gesinnten Talents, Jaeckel bleibt mit seinen Bildnissen etwas hinter früheren Leistungen zurück, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß ein Gruppenbildnis wie das der Brüder Ullstein große, heute kaum überwindbare Schwierigkeiten bietet; Kokoschkas Bildnis Leo Kestenbergs ist witzig, aber zu umfangreich für etwas Witziges, Rudolf Levy erscheint mit seinen drei Bildern allzu atelierhaft, Pechstein beginnt schon sich selbst in einer derben Weise zu kopieren und G. W. Roeßner ist in diesem Jahr ziemlich matt, trotz einer gewissen forcierten Pikanterie. Langsam aber stetig vorangekommen ist Wilhelm Schmid, in einer angenehmen Weise bringt sich Bernhard Hasler in Erinnerung und amüsant wirkt Ringelnatz mit seinen ironisch-romantischen Phantasien. Über die älteren Akademiemitglieder ließe sich nur oft Gesagtes wiederholen.

Von den Plastiken gefällt am besten der redlich gearbeitete Kopf eines Jünglings von Scheibe. Kolbe hat eine große „Kriechende“ in Gips ausgestellt, enttäuscht aber damit, weil die rodinhafte Bewegtheit der Gestalt nicht einheitlich durchgeführt werden konnte.

Die Ausstellung wird in der Öffentlichkeit nicht gut beurteilt. Sie ist auch nicht so gut, wie sie immerhin sein könnte. So schlecht, wie sie gemacht wird, ist sie aber auch nicht. K. Sch.

BERLIN

Jörg Klemm versucht in der Galerie Neumann-Nierendorf für Bildnisse zu interessieren, die auf Leichtmetallplatten gemalt sind, unmittelbar in die Mauer eingelassen und als Wandmalereien wirken sollen. Die Versuche machen mit einem sowohl künstlerisch wie handwerklich vortrefflich geschulten Talent bekannt und sind offenbar das Resultat gründlicher Arbeit; der Künstler versteht von den großen Franzosen in einer freien Weise zu lernen, und der Handwerker, der Technologe erzwingt sich eine nicht geringe Achtung. Dennoch ist es unwahrscheinlich, daß die Malerei auf diesem Wege weiter gelangen wird. Ein ernsthafter Mensch, der künstlerisch und technisch viel kann, gibt sich Experimenten hin, die nicht überzeugen. Es soll den Bildern Dauerhaftigkeit gegeben werden. Bei welchen Bildern unserer Zeit ist diese äußere Dauerhaftigkeit aber wünschenswert? Wieviele haben die innere Dauerhaftigkeit?

Heinz Battke, der in derselben Galerie ausstellte, ist ein junger Maler, dessen Stärkstes in der Zeichnung liegt und in dessen Begabung mancher schöne Ansatz sichtbar wird.

Weiterhin waren zwei Räume mit Bildern Adolf Dietrichs gefüllt. Es wird stark betont, daß er Holzfäller in einem Dorf am Bodensee ist. Das ist menschlich interessant, hat mit dem Wert der Bilder aber nichts zu tun. Unter den primitiv gemalten Bildern sind zwei oder drei, in denen eine naive Begabung zaghaft zum Vorschein kommt, auch sind einige Bilder da, in denen der Charakter der Bodenseelandschaft gut erfaßt ist. Das meiste ist aber in einer reinlichen, menschlich sympathischen Weise konventionell. In dieser Malerei ist ein Thomazug; es ist, als sei Dietrich oft nach Karlsruhe gefahren, um sich dort die Bilder von Thoma anzusehen und als hätte er das Gesehene so gut nachempfunden und nachgemacht wie er konnte. Als Kuriosität hat diese Ausstellung ihren Wert; daß süddeutsche Galerien die Bilder aber kaufen, in der Meinung, auch Süddeutschland müsse seinen Henri Rousseau haben, bleibt unverständlich. Natürlich ist auch schon ein Buch über den Maler erschienen. Ohne das geht es heute nicht mehr ab.

HANS PURRMANN, HAFEN VON ISCHIA

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Wenn ein solcher Mann im Dorfe lebt, seine Arbeit tut und daneben mit Hingebung die Nachbarn, ihre Häuser, ihr Vieh abmalt, so ist das ungemein sympathisch. Damit sollte es aber auch sein Bewenden haben. Man überlasse den redlichen Amateur seiner stillen Malfreude und rede ihm und uns nicht ein, seine Bilder behaupteten sich neben Werken hohen Ranges. Soll etwas geschehen, so lade man diesen einfachen, am Gegenständlichen klebenden Maler in jene Gesellschaft mit sehr beschränkter Haftung, die sich „Neue Sachlichkeit“ (oder wie das Witzwort sagt: sachte Neulichkeit) nennt. Eigentlich komisch, daß die Ganzmodernen, denen nichts radikal genug ist, das prononciert Altmodische so innig lieben!

In der Kunsthandlung Viktor Hartberg wurde die Malerfamilie Lepsius vorgeführt, vom alten Gustav Graef (dessen Name an den pharisäischen „Märchen“-Prozeß vor mehr als vierzig Jahren erinnert) bis zu der jungen Sabine Lepsius. Es ist so wie in alten Schauspielerfamilien, wo Großvater, Mutter und Kind manchmal zugleich Komödie spielten, wo der Beruf eine Sache des Bluts geworden ist: es ist alles gut und ordentlich, aber nichts ungewöhnlich. Die Kunst ist in dieser Familie gesellschaftlich kultiviert worden; der Pinsel ist nie rücksichtslos gewesen.

Bei Fritz Gurlitt in der Potsdamer Straße wurde auf den hundertsten Todestag Thomas Rowlandsons mit einer beachtenswerten Ausstellung von Blättern des englischen Meisters der Gesellschaftssatire hingewiesen.

Ausgezeichnet ist eine Ausstellung von französischen Modelithographien aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in der Staatlichen Kunstbibliothek, worunter viele Neuerwerbungen sind. Wir werden dieses schöne Material nächstens einmal im einzelnen betrachten. K. Sch.

ROSTOCK

Die „Vereinigung Rostocker Künstler“ veranstaltete wieder ihre Frühjahrsausstellung in den Räumen des Museums,

KARL HOFER, BILDNIS P. W.
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM

und zwar beteiligten sich auch die Architekten unter Führung Heinrich Tessenows, der ja gebürtiger Rostocker ist und zu der rührigen „VRK" hält, an dieser Veranstaltung. Tessenows schon klassische „Treppe" hing so neben meist auf Industrie- und Zweckbauten bezüglichen Entwürfen der Architekten Boy, Wagner und Butzek; gute Modelle kommen hinzu. Vielleicht zeigt aber doch gerade diese Gemeinschaftsausstellung, daß in Zukunft die Baukünstler von sich aus geschlossen ausstellen, getrennt von den übrigen, vor allem „freien" Gebieten; denn es war mitunter doch schwer, eine Brücke zur Umgebung der Bilder zu schlagen. Zudem scheint nach den gezeigten Proben eine reine Architektenausstellung hier einmal recht lohnenswert zu werden. Dann die Maler; für eine niederdeutsche Provinzstadt herrscht in dieser Gruppe bemerkenswerte Beweglichkeit. Man versackt nicht in konventioneller Malerei, sondern setzt sich in frischer Weise auseinander. In der weiten Spanne, die zwischen Künstlern wie etwa Balzer, Kühn und den Venzmer Dörte Helm liegt, ist vielerlei einzubegreifen, was in einer Stadt wie Rostock einfach innerlich verarbeitet werden muß; dazwischen liegen Temperamente wie Oberländer, Leonhardt, Gimpel oder Schenk und gar der eigenartige Bartels, der seine Kunst förmlich aus dem Boden selbst saugt. Schließlich vertritt mit erfreulicher Konzentration und Sinn für farbige Komposition Rammelt das Fach der Bühnenbildnerei. Alles in allem ein künstlerischer Fond, aus dem Stadt und Land Mecklenburg jederzeit schöpfen können, wenn der Kunst überhaupt ein Platz eingeräumt wird. Zu der Ausstellung ist ein beschreibender und reich illustrierter Katalog (Kunstarchiv, 37) erschienen. —h—

MÜNCHEN

Die Graphische Sammlung veranstaltete zur Feier des 50. Geburtstages von Th. Th. Heine eine umfangreiche Ausstellung von Werken des berühmten Zeichners. Was mir mehr denn je auffiel, war ein gewisser Dualismus von kunstgewerblicher Kalligraphie, in der Beardsley-Erinnerungen noch bis zum heutigen Tag wach sind, und intensivem Naturalismus. So außerordentlich groß die künstlerische Phantasie des Zeichners ist, so habe ich nie den Eindruck gewinnen können, daß hier die Zeichenkunst und der Zeichenstil in ganz neue Bahnen gelenkt worden ist, wie überhaupt der Künstler Th. Th. Heine bei weitem eher gewisse reaktionäre als revolutionäre Anwandlungen verrät. Er ist in mehr als einer Hinsicht mit dem Altbayer Ludwig Thoma verwandt, dessen wahren künstlerischen Charakter man über seine zeitweilige politisch-kulturelle Tendenz stark verkannt hat. Heine scheint mir sein Persönlichstes in jenen Federzeichnungen zu geben, deren Strich ebenso kratzend wirkt, wie die Tendenz ätzend ist, in jenen Zeichnungen, wo bedächtig Strich an Strich gefügt ist, unschön, fast proletarisch, aber von ungemein männlicher Kraft. Nirgends stoßen wir auf einen versöhnenden Humor, und das Ungute, daß aus allen Blättern spricht, erinnert seltsam an die Art eines anderen großen deutschen Zeichners, an Wilhelm Busch. A. L. M.

Das graphische Kabinett J. B. Neumann zeigt in seinen neuen, schönen Räumen der Briennerstraße eine geschmackvoll und sinnreich geordnete Ausstellung chinesischer Farbdrucke. Ausgewählte japanische Holzschnitte sind zwischen die chinesischen Drucke geschaltet, und die wesentliche Verschiedenheit, ja Unvergleichbarkeit beider graphischen Produkte damit deutlich gemacht. Ein edles chinesisches Gemälde, vielleicht noch der Sungzeit, ist daneben aufgestellt als eines jener alten Vorbilder, die in den Chinablättern auf geistvoll-freie Art graphisch paraphrasiert werden. Druckmäßig und künstlerisch sind die dargebotenen Blätter, die teils aus hiesigem privaten, teils aus dem Besitz der Kunsthandlung stammen, verschiedener, durchweg aber guter Qualität; eine Reihe davon gehört zum Erlesensten, was an chinesischer Graphik zu sehen ist. Dahin sind auch die Originale nicht aller aber der schönsten Blätter der bekannten Mappe der Marées-Gesellschaft zu zählen, obzwar neuerdings behauptet wird, daß sämtliche Vorlagen dieser Publikation nur ganz

schwache Wiederholungen ihrer ersten Ausgabe seien. — Aber angesichts auch dieser Ausstellung und der in ihr und über sie laut werdenden Äußerungen kann man wieder feststellen, daß kein Urteil über ostasiatische Kunst heute unmöglich ist. Wir haben jedenfalls noch keine Gelegenheit erlebt welcher Art auch immer, die die ostasiatische Kunst zum Gegenstand allgemeiner Diskussion gemacht hat, wo nicht die Meinungen hinsichts Wert, Datierung, Zugehörigkeit völlig unvereinbar aufeinander gestoßen wären, wo nicht ein berühmter Kenner vom anderen unter mangelhaft vorgehaltener Hand als von einem Ignoranten gesprochen hätte und von der Mehrzahl seiner Erwerbungen als von schwachen Kopien oder gar Fälschungen. Und die große Bestimmtheit solch wechselseitiger, ehrender Aussprüche läßt das Fundament, auf dem sie ruhen, nicht gerade als besonders fest gefügt erscheinen. So haben wir uns längst von der Höhe objektiv-wissenschaftlicher Befunde bescheiden zurückgezogen auf die unserer subjektiven Augen und damit zuletzt einen weniger widerspruchsvollen Maßstab gewonnen. Machen wir doch immer wieder die Erfahrung, daß unser Urteil zumal über Werke ostasiatischer Flächenkunst erstaunlich übereinstimmt mit dem anderer Künstler, deren Minus an ausgebreiteten sinologischen Kenntnissen durch ein Plus an scharfen Augen ausgeglichen wird. Und es hat sich mehr als einmal erwiesen, daß das von uns Künstlern als besonders bedeutend erkannte Stück später auch als das eigentlich originale festgestellt wurde. Es ist schließlich nicht verwunderlich, daß bei einer noch so wenig erforschten und erforschbaren Kunst wie der Ostasiens der unmittelbare künstlerische Instinkt, will sagen das unmittelbare innere Nacherleben des künstlerischen Schaffensprozesses, wie es am Ende nur der Künstler kennt, ein sicherer Wertmesser ist als ein notwendig lückenhaftes Wissen. Emil Preetorius.

RICHARD SCHEIBE, KOPF. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

BERLIN

Die Ausstellung italienischer Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die Wilhelm von Bode und Hermann Voss im Verein mit dem Antiquitätenhaus Wertheim veranstaltet haben, bestätigt, was hier neulich in der Betrachtung über die Aufgaben der Berliner Museen gesagt worden ist: daß im Zentrum des Verkehrs Ausstellungsgelegenheiten nötig sind, wo die Museen von Zeit zu Zeit Sonderausstellungen veranstalten können. Ob das Haus Wertheim der richtige Ort ist — selbst vorübergehend —, mag allerdings in Zweifel gezogen werden. Merkwürdig an dieser Ausstellung ist, daß sie von den Leitern des Kaiser Friedrich-Museums gemacht worden ist, um eine zu wenig gekannte Epoche italienischer Malerei kennen zu lehren, daß die Veranstalter sich dann aber auf Material in Privatbesitz beschränkt und nicht das Bedürfnis gefühlt haben, das wertvollere Material des Museums mit auszustellen. Eine seltsame Einstellung: minder Gutes zu zeigen, wenn das Bessere bequem zur Hand ist. Sonst zeigt die Ausstellung, daß vieles und vielerlei in Privatbesitz aus dieser Epoche in Berlin vorhanden ist. —

Von zwei neuen Ausstellungsgelegenheiten in Berlin ist zu berichten. Die Galerie Flechtheim hat ihre Räume stark erweitert und sie mit einer schönen Ausstellung, in der Aquarelle und Zeichnungen von Cézanne dominieren, eröffnet. — Amsler & Ruthardt haben ihre ehemals für die Graphik-Versteigerungen benutzten Zimmer in Ausstellungsräume umgewandelt, interessante Bilder alter und neuer Meister hineingehängt und einen besonderen Raum guten Bildern Maria Slavonas zur Verfügung gestellt. Beide Unternehmungen sind sehr zu begrüßen. Wenngleich man bei Amsler & Ruthardt das Bedauern nicht los wird, daß es dort nie wieder eine jener von alters her berühmten Versteigerungen geben soll. Wie man hört, ist es die Freundlichkeit der Sitten Berliner Kunsthändler, die der alten renommierten Firma die Auktionsarbeit verleidet. K. Sch.

CHRONIK

Zum 60. Geburtstag Meier-Graefes ziemt es sich, auf die außerordentliche Wirkung hinzuweisen, die die Schriften dieses in die Kunst Verliebten, dieser „Vorhutnatur" in Deutschland während der letzten drei Jahrzehnte hervorgebracht haben. Kein Kunstschriftsteller hat in so hohem Maße die Fehler seiner Vorzüge, keiner aber auch so sichtbar die Vorzüge seiner Fehler. Die ewige Jugend seines Temperaments macht es schwer, an sechzig Lebensjahre zu glauben. Für die Kenntnis der besten französischen und deutschen modernen Kunst hat Meier-Graefe Entscheidendes getan. Wir alle verdanken der anregenden Kraft seiner Feder vieles und hoffen, ihr in Zukunft noch vieles danken zu können. Auch die Künstler schulden ihm Dank. Indem er sich für begabte Künstler begeisterte, hat er die Begriffe von Kunst überhaupt gereinigt. Und das ist allen zugute gekommen.

Claude Monet, von dem der Louvre bisher nur eine kleine Landschaft besaß, die ihm mit einer Schenkung vor einigen Jahren zugefallen war, hat durch das energische Eintreten seines Freundes Clémenceau nun kurz nach seinem Tode seinen Einzug in den großen Saal der französischen Malerei gehalten, wo sein Selbstbildnis jetzt gegenüber der Olympia Manets einen Platz gefunden hat. Man kann dieser posthumen Ehrung zustimmen, aber man braucht darum die Wahl des Werkes nicht für eine glückliche zu halten. Auch mit den beiden Bildern, die von den Erben des Künstlers dem Louvre gestiftet wurden, ist der Meister noch keineswegs zureichend vertreten. Denn diese Bilder, die eine junge Frau mit aufgespanntem Sonnenschirm auf einer Wiesenkuppe vor weitem Horizonte darstellen, gehören nicht zu den hervorragendsten und am meisten charakteristischen Schöpfungen des Begründers der neuen Landschaftsmalerei in Frankreich. Denkt man daran, mit wie viel Eifer die Museen anderer Länder, und nicht zuletzt die deutschen, bemüht sind, die Kunst der Lebenden in ihren Sammlungen zu zeigen, so ist man immer wieder erstaunt, zu sehen, daß die französischen Galerien sich im wesentlichen auf Schenkungen verlassen, wenn es gilt, die großen Meister des Impressionismus, deren Werke in der ganzen Welt gesucht werden, der weiteren Öffentlichkeit ihres Heimatlandes vertraut zu machen.

Auch Gauguin hat erst jetzt, durch die Bemühung seines langjährigen treuen Freundes Gaston de Monfreid, seinen Einzug in den Louvre gehalten. „Das weiße Pferd", eine der glücklichsten Kompositionen der Tahiti-Zeit, konnte aus dem Besitz Monfreids um eine sehr mäßige Summe erworben werden, und gleichzeitig machte Monfreid dem Louvre das berühmte Manuskript von Noa-Noa, das mit vielen Zeichnungen und Holzschnitten des Künstlers geschmückt ist, zum Geschenk. Das Buch ist neuerdings durch die Faksimilewiedergabe, die Meier-Graefe für die Marées-Gesellschaft herstellen ließ und textlich durch eine Neuausgabe auf Grund dieses Originalmanuskriptes des Verlages Bruno Cassirer bekannt geworden. Monfreid hatte es nach Gauguins Tod in seinen Besitz gebracht, aber er hatte sich immer nur als den Hüter dieses kostbaren Schatzes betrachtet, der nach seiner Meinung der Nation gehörte. Er hatte die Handschrift testamentarisch dem Louvre vermacht, hat sich nun aber schon zu Lebzeiten von ihr getrennt.

Emil Preetorius hat einen Lehrauftrag in München für Illustration und Theaterkunst angenommen. Er ist eben dabei eine „Theaterklasse" in der staatlichen Kunstgewerbeschule einzurichten und sie den Werkstätten der staatlichen Theater anzugliedern.

Olaf Gulbransson hat neuerdings — in der Bücherreihe „Das Märchenbuch" bei Bruno Cassirer — Andersen illustriert. Wir zeigen auf der Nebenseite eine Probe seiner vorsichtig zurückführenden, andeutenden und doch erschöpfenden Illustrationskunst. So verschieden der norwegische Zeichner, der ein guter Münchner geworden ist, äußerlich dem empfindsamen Dänen gegenüber erscheint, so stark ist doch der innere Gleichklang des Wesens. Andersen hat sich keinen besseren Illustrator wünschen können. Man liest angesichts dieser Zeichnungen die Märchen von dem häßlichen Entlein, von Däumelieschen, von dem Mädchen mit den Streichhölzern u. a. mit neuer Freude. Gulbransson hat nicht nur so gezeichnet, was ihm eben einfiel, sondern er ist mit dem ganzen Gefühl dabei. Mit einem Nichts gibt er Illusionen. Wir sind um ein schönes Buch reicher geworden, das man den Kindern in die Hand geben kann und das sich zugleich an das „Kind im Manne", wie Morgenstern sagte, wendet.

RUD. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG
JUL. MEIER-GRAEFE

OLAF GULBRANSSON, ILLUSTRATION ZU ANDERSENS MÄRCHEN „DES KAISERS NEUE KLEIDER“

„DAS MÄRCHENBUCH“, 15. BUCH, VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

VIKTOR SURBEK, BERGLANDSCHAFT. TUSCHZEICHNUNG

VIKTOR SURBEK

VON

KURT KARL EBERLEIN

Die Schweizer Kunstausstellungen in Karlsruhe und Berlin haben erwiesen, daß junge Kräfte in der Schweiz leben, die, trotz mancher Anregungen von West und Nord, eine eigene, gesunde Art und Kunst erstreben. Auch wirkt die große nahe Natur mit stillem Segen sichtlich ein, um immer wieder die Problematik der Großstadt zu schwächen und immer wieder die Theorie in die „schöne grüne Weide" der Augenwelt zu führen. Irren wir nicht, so bereitet sich eben wieder in der Stille eine bedeutende schweizerische Kunst vor, die ihre eigenen Wege gehen wird. Zu dieser Gewißheit ermuntert uns das unbeirrte Zusammenstreben einiger Künstler, aus denen wir heute einen Berner, Viktor Surbek, herausheben wollen.

Surbek, als Sohn eines Arztes 1885 geboren, stammt aus Oberhallau bei Schaffhausen, lebt aber seit früher Kindheit in Bern. Vielseitig begabt, hat er graphische und handwerkliche Techniken in München und Karlsruhe erlernt, immer gezeichnet und gemalt — ohne eines Meisters Schüler zu sein —, so daß er über ein handwerkliches Können verfügt, das er heute schon eigene Schüler lehren kann. Längere Reisen in Deutschland und Italien, Nordafrika und Südfrankreich und ein zweijähriger Aufenthalt in Paris haben Auge und Hand, Form- und Farbgefühl gebildet, eine genetische Entwicklung und ein reiches Werk von Zeichnungen, Aquarellen, Bildern gefördert. Der letzte Herbst, den der Künstler mit seiner kunstbegabten Gattin, der Malerin Margarete Frey-Surbek, im Bernischen, im Waadtland, in den südlichen Alpentälern schauend und schaffend erlebt hat, schenkte ihm eine Fülle von meisterlichen Naturstudien, von denen das Berner Kunstmuseum einige erwählte Stücke erworben hat.

In diesen Blättern, die in großem Format vor der Natur mit Blei, Feder, Wasserfarben durchgeführt sind, atmet die Welt in ihrer beglückenden Bildung, mit Tälern und Bergen, Flüssen und Seen, in der gewaltigen Gliederung ihres weichen und harten Leibes, am reinsten da, wo das gealterte Knochenwerk einsamer Höhen steinig und wuchtig sein gelagertes Leben gestaltet. Dies alles ist mit Ehrfurcht und Liebe in schauender Nähe „so wahr, so seiend" gesehen und in dem organischen Rhythmus seiner Erscheinungsformen so klar, rein und wesentlich empfunden, daß der Geist des stammverwandten Koch in einem neuen Menschen erwacht zu sein scheint. Hier hat Surbek sich selbst und seine eigene Bildsprache gefunden, die nun auch in neuen großen Bildern eine ernste beseelte Landschaftsmalerei schafft. Die beigegebenen Abbildungen lassen den Kunstwert dieser Studien ahnen, verfälschen aber die satte Pracht der Farben in ein dunkles toniges Vielerlei. Doch wird das Großgesehene, Großgeformte in seiner schlichten Gliederung offenbar. — Wir begrüßen hier eine neue Schweizerkunst in einem ihrer kräftigsten und begabtesten Talente.

VIKTOR SURBEK, ALPENLANDSCHAFT. TUSCHZEICHNUNG

PREISE FÜR FRANZÖSISCHE BILDER IN ENGLAND

Bei Christie in London wurde Ende April die Sammlung moderner Bilder von Sir James Murray versteigert. Die für einige schöne Bilder der großen Franzosen dabei erzielten Preise beweisen, wie sehr die beste Kunst des neunzehnten Jahrhunderts schon klassisch geworden ist, und daß die besten Werke bereits wie Bilder alter Meister behandelt und bezahlt werden. In der ganzen Welt.

Ein „Wagen der III. Klasse" von Daumier, 25½:36 inches groß, brachte 7000 Pfund, die „Raucher", nur 10¼:13¼ inches groß, kosteten 1100 Pfund. Zwei Tänzerinnen von Degas, 23¼:17½ inches groß, wurden mit 7200 Pfund, also mit annähernd 150000 Mark bezahlt. Eine Landschaft Claude Monets aus dem Jahre 1881, „Klippen bei Fécamp", 25:31½ inches groß, keineswegs ein Monet ersten Ranges, brachten 1450 Pfund. Mit 1050 Pfund wurde eine Flußlandschaft Camille Pissarros, 25:20½ inches groß, bewertet. Wogegen es für eine Flußlandschaft von Sisley, 18:21½ inches groß, nur 500 Pfund gab.

Soeben sind auch gelegentlich der Versteigerung der Sammlung Bureau in Paris sehr hohe Preise für Daumier erzielt worden. Darüber Näheres im nächsten Heft.

H. DAUMIER, IM WAGGON DER III. KLASSE
7000 £

E. DEGAS, ZWEI TÄNZERINNEN
7200 £

C. MONET, KLIPPE VON FÉCAMP (1881)
1450 £

EIN SAAL AUS DEM THEATERMUSEUM DES SCALATHEATERS IN MAILAND

EIN THEATER-MUSEUM

VON

OSKAR FISCHEL

Theater-Museum? Schauspielerbilder in Rollen oder in Zivil mit der Tolle auf der Stirn, Lorbeerkränze mit Schleifen, vergilbte Theaterzettel, Regiebücher und andere Germanistenfreuden, Szenenentwürfe der Barockzeit, mit denen die lebendige Bühne nichts anfangen kann und über die der Kunsthistoriker darum Bände, wenn nicht gar Mappen veröffentlicht — so denkt man sich bei uns ein Theater-Museum; aber der harmonisch gebildete Kunstfreund schnappt in all diesem Staub nach Luft. Von Sammlungen, deren Inhalt die Sphäre der Literatur streift, sind wir ja jeden Muff gewöhnt, seit selbst unseren Kunst-Museen die Musen den Rücken kehren; denn wahrer Reichtum und Fülle kommt von den Göttern, Vollständigkeit vom Kustos!

Deutschland, das Theaterland, hat es bisher nur zu einer einzigen ansehbaren Theatersammlung gebracht, der Clara-Ziegler-Stiftung in München, aber auch nur, weil hier ein Mann mit Augen und nicht bloß mit Belesenheit am Werk war, gerade der Kunst, die vom Schauen heißt, zum Ausdruck zu verhelfen. In Wien birgt die Sammlung am Josephsplatz die Schätze der vornehmen alten Hofbibliothek, die ihr aus dynastischer Tradition und aus der echten Wiener Verliebtheit zugewachsen sind. Die Große Oper in Paris hat aus ihrer Geschichte die ganze Fülle der Köstlichkeiten vereinigt durch den liebenswürdig zwischen Wissen und Humor balancierenden historischen Sinn des französischen Amateurs. Aber nirgends offenbart sich, was aus alten Kunstwerken und Sammelstücken an Seele und Geist dem heutigen Theaterleben zuströmen kann, wie in dem Scala-Museum in Mailand.

Man tritt aus dem Foyer mit seinem Wogen von Stimmen, Puder und Parfüm in eine Flucht kühler Spätempire-Räume und fühlt sich von einer Kultur umfangen, die den Ereignissen der großen Bühne, soweit sie nicht im reinen Gesang und Orchester bestehen, nur zu oft und schmerzlich fehlt. Denn was heut auf dem Theater und besonders in der Oper zu sehen ist, wird hinter dem Leben, das man in diesem Museum trifft, seltsam genug zurückbleiben. Hier bietet sich uns eine Stelle, um die mimische Kunst, das festlich bedeutsame Spiel der großen Vergangenheit, die weite Skala vom Heros zum Dämon in der gehobenen Welt der Bühnenräume mit unserem eigenen lebendigen Gefühl noch einmal zu empfinden; es erneut sich die Totalität sinnlicher Eindrücke, der Zusammenklang von Ton und Gebärde, ohne den jede Opernregie leerlaufende Technik bleibt, die Besessenheit des Darstellers, mag er Sänger, Sprecher, Tänzer sein. Denn die große spielende Kunst rauschte in alten Zeiten nicht vorüber wie heut, auf Nimmerwiedersehen. Den Ton hat die moderne Technik für kommende Generationen fest-

zulegen verstanden, aber uns fehlt die Fähigkeit, das Bild vom zuckenden Leben des Darstellers zu bannen. Seit Generationen ist es den Künstlern kaum noch gegeben, jenen Reiz von Glanz und huschendem Spiel da oben so aufzufangen, wie er herabwirkt; und doch waren sie gerade in alten Zeiten unter vielen Empfänglichen die erregtesten, weil in ihnen jenes physische Schwung- und Tanzgefühl, der Sinn für die von Musik und Wort unzertrennliche Bewegung mitschwang, als kultisches Erleben, als Element einer Geist und Körper im Gleichgewicht umfassenden Bildung. Warum müssen wir heute in der Irre suchen nach dem Bild von Erscheinungen, wie Mitterwurzer, Kainz, Krauss, der Bergner, Massary, Pawlowa, und all der wenigen beglückenden und hinreißenden Erscheinungen? Warum weht uns aus Menzels „Gymnase", aus Slevogts d'Andrade dieser so geheimnisvoll zwingende Zauber einer Äußerung an, die uns fast sagenhaft vom antiken Drama, von der Wirkung der Mysterien, von Oper und Tanz des achtzehnten Jahrhunderts herüberklingt?

Die Bekenntnisse ergriffener Künstler, denen das Nachbilden des Seelischen im Bühnenvorgang gelang, gelingen mußte, weil es von ihnen, die sich mitten in der Gemeinde fühlten, ein Teil war, sie sind die wahren Zeugnisse der Theatergeschichte, nicht die paar Abbildungen auf graphischen Blättern, unter denen der Titel des Stückes, der Name des Spielers steht. Nicht aus Akten gewinnen Leben und Geist vergangener Zeiten für uns den Pulsschlag, den wir zur Beseelung brauchen, uns müssen poetische Quellen springen; und diese Sprache der Dichter hören wir aus den Werken der bildenden Künstler, wenn sie das bewegte bildende Kunstwerk der Bühne in sich noch einmal nachgestalten.

In solchem Geist entstand das Scala-Museum: es wußte in dem von lebender Kunst durchwehten Bau das Wesen der Alten wahrhaft fruchtbringend wachzuhalten. An den Wänden wechseln rhythmisch Bilder dramatischer Szenen mit höchst künstlerischen Porträts von Schauspielern und Sängern in ihren Rollen. Um die großen Epochen in Drama, Oper und Ballett zu beschwören, hat man die Sammlung des französischen Liebhabers Sambon erworben und im Augenblick besaß man das Theater-Museum.

Aus antiken Terrakotten, Figuren und Masken, von unteritalienischen Vasen sprüht uns jenes zwingende Leben an, das kultisch und immer voll Dämonie für Jahrhunderte das festlich Überirdische im Rund des Theaters mit und neu erleben ließ. Die italienische Commedia dell'Arte gaukelt und tollt in Porzellanen von Meißen und Capodimonte vorbei; ein besonderer Schatz für dieses Museum, wie für die Kenntnis alter Spielmöglichkeiten diese Reihe halblebensgroßer farbiger Terrakotten: die Masken des Dottore Arlecchino, Florindo, Rosaura, Pantalone. Über den ungehemmten Ausbruch von Laune, den wahrhaften Entladungen wird noch derselbe Rhythmus Meister, der in allem Zusammenklang von Mensch und Raum die Barockoper beherrschte.

Zwischen so viel buntes, glitzerndes, zuckendes Leben darf sich auch das Bibelot wagen, die Reliquie, die nur geistig mit den großen Lebenserzeugern des Theaters verbunden ist. In Vitrinen finden sie sich zur köstlichsten Abwechslung: die Büsten der großen Dichter in Versen und Tönen, ihre Totenmasken blicken auf ihre Entwürfe und Briefe, die sie geschrieben — von Verdi eine Originalpartitur, Romeos Schwert, der Catalani mit einem schmeichelhaften Brief Bonapartes verehrt. Autographen von Volfango Mozart und Volfango Goethe, Bildnisse, Miniaturen, Medaillons in Wachs, Biskuit, selbst Perlmutter, Fächer, Musikinstrumente, Theaterzettel, nichts tut hier weh, denn im Augenblick, da es als Wissensstoff oder als nur dem Intellekt verbundene Scharteke tot erscheinen will, sprüht etwas vom Leben jener Quellen daraufhin, das alles in Bewegung setzen kann, wie die Liebe, die diese Dinge hervor- und zusammenbrachte.

Selten sind Museen, in denen man diese festlichen Stunden erneuerten Lebens gewinnen kann: unser Monbijou-Museum, die Meisterleistung Paul Seidels, die eben wieder neu für sich wirbt, ist eines, das andere das Musée Carnavalet im Palais der Mme de Sévigné. Das Theater-Museum der Scala gehört zu ihnen und es hat noch die Macht der Anregung in sich. In dem scheinbar Spielerischen solcher Sammlungen liegt ein tiefer Ernst, der unserer Kunstpolitik oft fehlt.

Wir leisten uns in Deutschland fortwährend die Kraftentfaltung und Kraftvergeudung, entlegenste Dinge für örtlich und geistig entlegene Ausstellungen zusammenzubringen. Ein Glück noch, wenn sie uns und nicht dem Ausland, wie seinerzeit in Amsterdam, London, Helsingfors und Wien zugute kommen. Ihre Wirkung aber geht auch im Land unwiderbringlich dahin, wenn sie nicht den Anreiz üben, für uns zu sammeln und zu vereinigen, was wir an vielen Stellen ungenutzt besitzen. Daß es gerade beim Theater keine alte und keine neue Kunst, nur das ewig Theatralische gibt, ließe sich hier erkennen; der fingierte Wall zwischen Vergangenheit und Gegenwart sinkt ohnehin vor dem Lebensgefühl der jüngeren Generation zusammen. Hier könnte die Wirkung eines Museums, das lebendig aufgebaut wäre, einmal in die wahre Welt der Musen hinüberreichen. Von wievielen unserer Bemühungen um Kunst läßt sich das ehrlich sagen?

LUCAS CRANACH, CHRISTUS AM ÖLBERG
HOLZSCHNITT. UNIKUM

VERSTEIGERT BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG

Mark 27000

THRONENDE MADONNA MIT DEM KIND
HOLZ. KÖLNISCH 1320—1330. 112 cm HOCH

SAMMLUNG GRAF ADELMANN, KÖLN
VERSTEIGERT BEI P. CASSIRER UND H. HELBING

Mark 57000

AUKTIONSNACHRICHTEN

VOM KUNSTMARKT

AUKTIONEN IN BERLIN UND LEIPZIG

Auch das Berliner Auktionswesen hat in diesen Frühjahrsmonaten einen erheblichen Aufschwung genommen. Bei Cassirer sowohl wie bei Lepke folgten einander eine Reihe interessanter Versteigerungen. Das Angebot schien zeitweise sogar die Aufnahmefähigkeit zu übersteigen. Zumal für die mittlere Ware gab es dadurch recht günstige Kaufgelegenheit. Die Sammlung ostasiatischen Kunstgewerbes aus Alt-Berliner Privatbesitz, die Lepke ausbot, fand nicht die Beachtung, die sie wohl verdient hätte, obwohl sie ausschließlich Arbeiten jüngeren Datums aus Glas und Halbedelstein enthielt, die von der heutigen Sammelmode ein wenig stiefmütterlich behandelt werden. Daß die großen Stücke dagegen auch auf deutschen Auktionen wieder recht hohe Preise erzielen können, zeigte sich bei Cassirer, wo die Kölner Sammlung Adelmann zum Verkauf gestellt wurde. Die große thronende Madonna vom Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, das Hauptstück der Sammlung, erzielte mit 57000 Mark einen Preis, der im freien Kunsthandel kaum gezahlt worden wäre. Gewiß war es ein ungewöhnliches und besonders schön erhaltenes Stück. Aber der Preis überstieg die Erwartungen noch um ein erhebliches. Ein minder bedeutendes Stück des gleichen Typus konnte nicht einmal den zehnten Teil der Summe bringen. Es wurde mit 4800 Mark zugeschlagen, ein Zeichen dafür, daß sich die Bewertung altdeutscher Holzplastik wieder auf ein gesundes Qualitätsurteil gründet, was hier schon gelegentlich der Versteigerung der Sammlung Benario festgestellt wurde. Unter den Gemälden stand ein Triptychon mit der Anbetung der Könige vom Meister der Magdalenenlegende an der Spitze. Es wurde mit 8000 Mark ausgerufen und stieg bis auf 21000 Mark. Eine Überraschung war endlich der Preis, der für den aus Marburg stammenden Himmelsglobus des Meisters Jost Burgi gezahlt wurde. Das Stück gehört zu den Berühmtheiten der Instrumentenkunst des späten sechzehnten Jahrhunderts. Sein Meister hat an der Straßburger Münsteruhr gearbeitet und war für den Kaiser Rudolf in Prag tätig, an dessen Hof man sich für die astrologische Wissenschaft aufs lebhafteste interessierte. Ein Londoner Sammler zahlte nicht weniger als 25000 Mark für diese historische Kuriosität. Dagegen war der schöne Silberpokal des Meister Heinrich Roeßberg, der einmal zu dem Berliner Ratssilber gehört hat und wohl wert gewesen wäre, für das Märkische Museum erworben zu werden, mit 7000 Mark nicht zu hoch bezahlt.

Während die Berliner Auktionen im wesentlichen doch Angelegenheiten des innerdeutschen Marktes waren, übten die drei großen Kupferstichversteigerungen, die Boerner in Leipzig in der ersten Maiwoche veranstaltete, ihre Anziehungskraft auf die Sammler und Händler der ganzen Welt. Neben den deutschen Museen waren die Kupferstichkabinette von London und New York vertreten, denen es gelang, Hauptstücke an sich zu bringen, um die sich die Sammlungen von München und Berlin vergeblich bemühten.

Der schwerste Kampf entbrannte um einen Holzschnitt des Lukas Cranach, eine bisher unbekannte Ölbergdarstellung

aus der Frühzeit des Meisters, vielleicht zu einer geplanten, aber nicht zur Ausführung gelangten Folge der Passion gehörig, von der man noch ein Blatt mit der Kreuzigung kennt. Auch von diesem Blatt, das bisher als ein Unikum der Berliner Sammlung galt, brachte Boerner ein zweites, vollkommeneres Exemplar zur Versteigerung. Beide Stücke gehörten einer Sammlung aus altem Adelsbesitz, deren Herkunft ein Geheimnis blieb. Nach dem Grünewaldfund in der Sammlung Savigny war das Bekanntwerden dieser Graphik-Sammlung eine der größten Sensationen auf dem Gebiete der altdeutschen Kunst, gilt doch den Jugendarbeiten Cranachs seit Jahren ein Hauptinteresse der Kunstgeschichte, und hier gab es ein Zeugnis seiner frühen Meisterschaft, dessen Geheimnis dadurch nicht wenig erhöht wird, daß es fast unbegreiflich erscheint, wie es kam, daß nur dieser einzige Druck — so weit wir bisher sehen — erhalten blieb. Es war unmöglich, im voraus zu schätzen, welchen Preis dieser Holzschnitt bringen würde. Boerner hatte ihn vorsichtig mit 8000 Mark bewertet. Im Kampfe zuerst gegen das Münchener, dann gegen das Berliner Kupferstichkabinett wurde er von amerikanischer Seite auf 27000 Mark gesteigert. Er ist von Herrn Ivans für das Metropolitan Museum erworben worden. Die 1502 datierte Kreuzigung wurde mit 20000 Mark dem gleichen Museum zugeschlagen.

War diese Sammlung aus altem Adelsbesitz nicht so sehr durch ihre Gesamtqualität als durch eine Reihe unerwarteter Seltenheiten ausgezeichnet, so war es der Ruhm der Dresdener Sammlung des Herrn Franz von Hagens, daß sie ausschließlich Drucke von erlesener Qualität vereinigte. Ein Exemplar wie das von Dürers Adam und Eva ist wohl seit langem nicht im Handel aufgetaucht, aber der Preis von 42000 Mark stellt auch in jeder Hinsicht einen Rekord dar, denn ein höherer Preis ist noch niemals für einen Kupferstich Dürers gezahlt worden. Auch hier mußte das Münchener Kabinett zurückstehen, da der Kampf gegen New York aussichtslos war.

Für Radierungen Rembrandts wurden in Leipzig ebenfalls Riesenpreise gezahlt, immerhin aber Preise, wie sie dem Kunstmarkte für Drucke höchster Qualität keine Neuigkeit sind. Die Landschaft mit den drei Hütten kostete 36500, die Landschaft mit den drei Bäumen 28000, das Porträt des älteren Lutma 34500, das Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm 15500, der Asselyn 16500 Mark. Die dreißig Radierungen Rembrandts brachten zusammen nicht weniger als 200000 Mark, und der Gesamterlös dieses einen Tages der Versteigerung der Sammlung von Hagens betrug eine runde halbe Million.

—r.

*

NEUE KUNSTHANDLUNGEN IN BERLIN

Es ist fast ein Menschenalter verflossen, seit die Kunsthandlung in der Viktoriastraße begründet wurde, die damals die Firma Bruno und Paul Cassirer trug. Die Lage war gut gewählt, in unmittelbarer Nähe des großstädtischen Verkehrszentrums und doch in stiller, vornehmer Wohngegend. So siedelten sich allmählich andere Kunsthandlungen in der Nähe an, und heute hat diese Entwicklung ein solches Tempo angenommen, daß rings um den Kemperplatz eine Hochburg des Kunsthandels im Entstehen begriffen ist, deren Anziehungskraft über die Grenzen Berlins weit hinausreicht.

Es scheint, daß solche Konzentrationsbestrebungen im Wesen der Weltstadt selbst begründet sind. Alle Dezentralisationswünsche der Länder werden dem auf die Dauer nicht entgegenwirken können, daß Berlin in seine Stellung als Hauptstadt des Deutschen Reiches hineinwächst und in steigendem Maße die vorhandenen Kräfte aufsaugt, um ihnen durch ihre Häufung selbst stärkere Wirkungsmöglichkeit zu geben. So erklärt es sich, daß alte Firmen aus anderen Städten, die vor dem Kriege als Zentren des deutschen Kunsthandels angesehen wurden, nun nach dem neuen Mittelpunkte streben, und daß zugleich in Berlin selbst ein Forum des Kunsthandels entsteht, wie Paris es in der Rue de la Boëtie und ihrer Nachbarschaft besitzt.

In den vier Straßen, die sich am Kemperplatze treffen, sitzen jetzt die Kunsthandlungen fast Haus an Haus, und zu denen, die dort schon ihre Geschäftsräume haben, kommen ständig neue hinzu. Es sind Umbauten in der Bellevuestraße im Gange, um für die Münchener Galerie Thannhauser Platz zu schaffen, die mit der schönen Franzosenausstellung im Künstlerhause sich in diesem Winter auf glänzende Weise in Berlin eingeführt hat, und für Dr. Otto Burchard, der eine Chinahandlung zu eröffnen im Begriffe steht. Die Firma Glenk verlegt ihr Geschäft von den Linden, wo sie seit langem ansässig gewesen, nach der Tiergartenstraße. Alfred Gold ist mit einer Kollektion französischer Impressionisten in eine Wohnung der Viktoriastraße eingezogen. Und immer noch hört man von geplanten Neugründungen in dieser Gegend.

Neuartig für Berlin ist die großartig ausgestattete Antiquitätenhandlung, die von den vereinigten Firmen J. und S. Goldschmidt & Heilbronner in dem ehemals Rathenauschen Palais gegenüber von Paul Cassirer begründet worden ist. Das Haus trägt nicht den Charakter eines Geschäftes, vielmehr den einer luxuriös eingerichteten Wohnung. Die in geschickter Anlehnung an alte Formen gestalteten Räume des von Gabriel Seidl erbauten Hauses geben einen ausgezeichneten Rahmen für die kostbaren Möbel und Ausstattungsstücke, die sich so präsentieren, wie sie von den Käufern selbst wiederum verwendet werden sollen. Das Haus wirkt als Ganzes vorbildlich für den Geschmack heutiger Reicher, die den Wunsch haben, sich mit dem fürstlichen Luxus vergangener Epochen zu umgeben.

Auch wer es beklagt, daß dem heutigen Kunsthandwerk durch die steigende Liebhaberei für Antiquitäten ein Hauptteil gerade des zahlungsfähigsten Publikums entzogen wird, muß doch zugeben, daß die moderne Bewegung eben für die Einrichtung eines vornehmen Salons noch keine gültige Form gefunden hat. Es ist eine Tatsache, daß das neue Kunstgewerbe in Berlin ebenso viel an Boden verloren, wie der Antiquitätenhandel gewonnen hat. Es gab in der Bellevuestraße früher drei große Spezialgeschäfte für moderne Wohnungseinrichtung und Kunstgewerbe. Sie sind jetzt alle ver-

schwunden. Als letzter hat Richard L. F. Schulz weichen müssen. In seine Räume ist die Kunsthandlung Matthiesen eingezogen, die am 1. Mai mit einer schönen Ausstellung französischer Impressionisten und alter Meister eröffnet wurde. Am gleichen Tage gab es auch in der Lennéstraße eine Eröffnung. Die Galerie Ehrhardt, deren bisheriger Hauptsitz Baden-Baden war, zeigte eine große Kollektion von Gemälden des italienischen Barock.

Man fragt sich nicht ohne Sorge, ob die gleiche Entwicklung, die sich auf dem Gebiete des Kunstgewerbes bereits vollzogen hat, nun auch auf die Malerei übergreifen soll. Der Geschmack für alte Bilder ist wieder im Steigen begriffen, — man darf heute wohl die klassischen Werke der französischen Impressionisten bereits zur alten Malerei zählen, — und bei all den Neugründungen rings um den Kemperplatz geht die Kunst der Lebenden ziemlich leer aus, zumal auch die Firma Paul Cassirer ihr Interesse immer mehr dem Handel mit alten Bildern zuwendet. Es ist in der Tat augenblicklich so, daß es an Ausstellungsgelegenheit für moderne Kunst in Berlin fehlt. Zwar hat jetzt Flechtheim seine Räume vergrößert, aber das hindert nicht, daß das Fehlen eines gut gelegenen, würdigen Ausstellungsgebäudes in Berlin immer mehr als ein unerträglicher Zustand empfunden wird. Hier tätig einzugreifen, wäre eine der dringenden Aufgaben städtischer Kunstpflege, die ihre Kräfte seit Jahren in einer schwer begreiflichen Ankaufspolitik verzettelt.

. . . . r.

Wieder aktuell

HONORE DAUMIER, LITHOGRAPHIE AUS DEM CHARIVARI

«TIENS, REGARDE CETTE CAISSE . . ., ELLE RENFERME LES ENVOYÉS AMÉRICAINS QUI SE RENDENT À PÉKIN . . .»
«ON DIRAIT QUE CETTE VOITURE CONTIENT DES ANIMAUX CURIEUX . . .»
«MA FOI! S'ILS SONT CURIEUX . . ., TANT PIS POUR EUX, CAR ILS NE VOIENT PAS BEAUCOUP LE PAYS QU'ILS TRAVERSENT!»

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MAI, AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS MIT MÜTZE

ORIGINALLITHOGRAPHIE

Kunst und Künstler

MAX LIEBERMANN

IM URTEIL EUROPAS

ZUM ACHTZIGSTEN GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS

MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG
ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“

Vor zehn Jahren hat „Kunst und Künstler“ dem siebzigjährigen Liebermann ein Sonderheft gewidmet, worin Urteile deutscher Zeitgenossen mitgeteilt wurden, Beiträge von Wilhelm von Bode, Richard Dehmel, Julius Elias, Max J. Friedländer, Erich Hancke, Emil Hannover, Gerhart Hauptmann, Gustav Pauli, Walter Rathenau, Karl Scheffler, Wilhelm Waezoldt und Emil Waldmann. Heute widmen wir dem Achtzigjährigen ein Heft mit Beiträgen, die zum guten Teil aus dem Ausland kommen und in denen ein Reflex der europäischen Wirkung Liebermanns aufgefangen worden ist. Neben deutschen Zeitgenossen, die in der Mehrzahl nicht unmittelbar mit bildender Kunst zu tun haben, sondern den deutschen Geist in anderer Weise repräsentieren, ergreifen legitime Vertreter

Frankreichs, Hollands, Österreichs, der Tschechoslowakei, Italiens und der Schweiz das Wort. Aus diesen Beiträgen ergibt sich, daß Liebermanns Ruhm nicht nur in Deutschland, sondern in Europa fest gegründet ist. Wer aber mit achtzig Jahren noch so und schon so beurteilt wird, der darf darin ein vorweggenommenes Urteil der Nachwelt sehen. Liebermann hat, indem er fünfundfünfzig Jahre lang malte und der Kunst lebte, mit allem, was er tat und sagte, lebendig Geschichte gemacht; jetzt, als Achtzigjähriger, sieht er sich selber auch schon in die Geschichte eingehen, während er noch mit der Frische und Produktivität eines Jünglings schafft. Während sein großes, ausdauerndes Talent in jedem Jahre einen neuen Wachstumsring noch ansetzt, stehen seine Jugendarbeiten vor ihm selber schon da als klassische Werke der deutschen Malerei der siebziger und achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. Ganz unwahrscheinlich mutet es an, daß dieser Künstler noch neben Courbet, Manet und anderen Klassikern der modernen Kunst gemalt hat, und daß er dennoch keineswegs in eine verwandelte Zeit „hineinragt“, sondern ihr so lebendig wie nur irgendeiner angehört.

Wir widmen dem Achtzigjährigen dieses Heft in treuer Bewunderung und erprobter, doch nie blinder Liebe. In der Hoffnung, ihn noch lange unser eigen zu nennen. Denn das bloße Dasein einer solchen gestaltenden Kraft, eines solchen künstlerischen Charakters ist geeignet, korrigierend zu wirken und der Nation, der Kunst einen Halt zu geben. Der Name Max Liebermann ist etwas wie eine Forderung, die an das Gewissen der Zeit rührt, er bezeichnet eine Kultur.

HANS LUTHER

Reichskanzler a. D.

Der Aufforderung der Zeitschrift „Kunst und Künstler“, zu Max Liebermanns achtzigstem Geburtstag ein Wort zu schreiben, entspreche ich gern.

Ich habe das Glück gehabt, von dem großen alten Meister im letzten Jahr gemalt zu werden. Auch dieses Porträt, wie wohl alle Porträts, die jemals gemalt worden sind, ist umstritten. Ich persönlich und viele mir Nahestehende aber sehen in diesem Bild ein wirklich großes Werk reifster Kunst.

Ich selbst habe überdies während der Sitzungen, in denen das Werk entstand, das wundersame Gefühl gehabt, von dem Maler erlebt und dadurch, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, wie in einem zweiten Schöpfungsakt geboren zu werden.

Ebenso unvergeßlich wie dieser Eindruck aber ist mir das Bekanntwerden mit der starken Persönlichkeit des Meisters. Von diesem Mann kann man wirklich sagen, daß er ein Eigener ist, und doch steht er mit seinem ganzen Sinnen und Schaffen mitten im Strom der Welt. Er ist einer der ganz bedeutenden Menschen, die die beste Eigenart des Berlinertums verkörpern, ist in einem Zug Patriarch und einsam wandelnder Mensch.

Dem Menschen und dem Maler Max Liebermann wünsche ich voll aufrichtiger Verehrung noch manches Jahr rüstigen Schaffens. Sein Ruhm aber wird, soweit ein Mitlebender dies ermessen kann, unvergänglich sein.

MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES REICHSKANZLERS A. D. HANS LUTHER. 1926

C. H. BECKER

Preußischer Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung

Täglich führt mich der Weg von meinem Hause zum Amt an der Berliner Wohnung Liebermanns vorbei, deren Fenster hier nach dem Tiergarten, dort nach dem Pariser Platz blicken. Mir will es scheinen, als könnte Liebermann nirgendwo sonst sein Heim haben, als wiesen seine Persönlichkeit und sein Schicksal ihn mit Notwendigkeit gerade an diesen topographischen Ort.

Der Maler sieht aus seinen Fenstern auf den Pariser Platz hinüber zur Akademie der Künste, hinein in die alte preußische via triumphalis. Welch' berlinischer Prospekt — voll von Erinnerungen an die politische und künstlerische Geschichte der Vaterstadt Max Liebermanns! Es ist der Boden, über den seine malerischen Wahlvorfahren: die Chodowiecki, Schadow, Steffeck und Menzel geschritten sind. An der edlen Zurückhaltung der monumentalen Bauten: des Brandenburger Tores, der Akademie der Künste freut sich das zu höchsten Ansprüchen erzogene Auge des Malers, im Raume dieses Platzes fühlt er sich stolz als berlinischer Bürger, der teil hat an alter Familien- und Stadtkultur. Hier berührt uns täglich der Hauch einer großen Tradition, deren Wert der Präsident der Preußischen Akademie der Künste so oft und so eindrucksvoll mit goethischem Geist und mit kantischer Strenge betont hat. Liebermann ist nicht außerhalb Preußens und Berlins, berlinische Kunst und preußischer Stil sind nicht ohne Liebermann zu denken.

Und nun ein Blick durch die andere Fensterfront seines Heims, über die Bäume des Tiergartens hinweg: ein Stück Landschaft mitten in Berlin. So sehr Liebermann Großstädter ist — nach Herkunft, Anlage, Lebensart und Leidenschaft, so sehr zugleich ist er Verehrer und Deuter der nordischen Natur, Gestalter unserer Landschaft. Wo immer dieser Maler seine Staffelei hingesetzt hat, auf thüringische Wiesen, in die Dünen und Gärten Hollands, an die Ufer der Seine, der Alster oder der Havel: stets empfängt er vom Objekt das Gesetz. Ehrfurcht und Sachlichkeit führen seine Hand. Phantasie ist ihm nicht die Kraft, sich etwas „auszumalen", sondern etwas Gesehenes zu *malen*. Die Grenzen zwischen Malerei und Dichtung hat Liebermann, ein Lessing des Pinsels, mit kritischer Schärfe, zugleich aber aus der Unmittelbarkeit des schöpferischen Erlebnisses heraus, bezeichnet.

Wie sein äußeres Leben harmonisch zwischen Stadt und Land sich abspielt, wie er an der Grenzstelle zwischen Großstadtlärm und Gartenstille wohnt, so halten sich in seinem künstlerischen Charakter Verstand und Gefühl wunderbar die Wage. Daß der große Künstler zugleich einer der Höchstgebildeten seiner Nation nicht nur sein kann, sondern sein muß, wenn immer er wirklich zur repräsentativen Figur werden soll, das zeigt Liebermanns Beispiel.

Es ist daher dem preußischen Kunst- und Bildungsminister eine freudige Pflicht, dem vornehmen Bürger, dem genialen Maler, dem geistreichen Denker und dem von hohem Pflichtgefühl erfüllten Präsidenten der Akademie den Dank und die Anerkennung der Staatsregierung auszusprechen.

MAX LIEBERMANN, NÄHERIN. 1881

ALBERT EINSTEIN

Freudige Bejahung des Lebens, das Sie mit scharfen Augen gesehen, mit frohem Humor erhellten und mit feinen Fingern und unversiegbarer Emsigkeit künstlerisch gestaltet haben. Sauber, aufrecht, stolz und zu keinen Kompromissen geneigt, dabei kein Pathos, kein Verehrung heischendes Piedestal, sondern immer Mensch, der mit allem Lebendigen und Unbelebten sozusagen sich duzt. Darf ichs sagen? Nun, Sie haben mit so vielen andern ja auch mich konterfeit; also ist diese bescheidene Revanche durch das farblose Wort wohl erlaubt.

Frohen Sinn zum Feste dem Meister!

MAX J. FRIEDLÄNDER

Wer als Achtziger seine Uberlegenheit immer wieder durch neue Schöpfungen beweist und sich grünenden Ruhmes erfreut, nicht eines Ruhmes, der leere Hülle und Konvention geworden ist: er muß über eine Kunstbegabung von ungemeiner Tiefe verfügen und über einen Charakter, der in Wechselwirkung mit der Kunstbegabung das organische Gedeihen begünstigt.

Leicht ist es, Ruhm zu erwerben, schwerer, ihn zu wahren. Leicht ist es, als Dreißiger Aufsehen zu erregen, schwer, als Achtziger nicht verworfen zu sein. Jene Sprecher der öffentlichen Meinung, die heutzutage, mehr als Mäzene und Liebhaber, die Kränze verteilen, sind neubegierig, undankbar und vergeßlich. Sie wollen ihre Macht betätigen, indem sie täglich krönen und entthronen. Uberdies fürchten sie nichts so sehr wie, mit Hinz und Kunz einer Meinung zu sein. Nachdem nun Hinz und Kunz begriffen haben, daß Liebermann ein Meister ist, sind die Geistreichen nur allzu geneigt, anderer Meinung zu sein. Die Königsmacher haben Geschichte studiert und den Entwicklungsgedanken soweit mißverstanden, daß sie an Fortschritt in der Kunst glauben. Sie urteilen über Kunstwerke wie über Automobile. Nach ihrer Vorstellung treten in regelmäßigem Ablaufe neue Kunstformen auf, wodurch die alten erledigt werden. Liebermann hat seinen schwersten Kampf bestanden nicht damals, als er Aufmerksamkeit erregte und sein Talent zu Geltung brachte, vielmehr nachher und dauernd, als er gegen Neid und Sensationsgier sich zu wehren und seinem Schaffen gegen modische Strömungen immer aufs neue Achtung zu erzwingen hatte.

Liebermann ist kultiviert und selbstbewußt in der Welt der Gedanken, aber naiv und bescheiden vor den sichtbaren Dingen. Er ist nicht veraltet, weil die Natur nicht veraltet — und keine Fortschritte macht —, der sich selbstvergessen hinzugeben er nie aufgehört hat.

MAX LIEBERMANN, DIE NETZFLICKERINNEN. 1889

MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE DÜNENLANDSCHAFT. KREIDEZEICHNUNG

THOMAS MANN

In Liebermann bewundere ich Berlin, — das man von München aus viel besser bewundert, als wenn man dort lebte. Ich finde es königlich, daß er den geweckt schnoddrigen Berliner Jargon spricht, frank und unverfälscht, und wenn ich bei ihm bin, in seinem Haus am Pariser Platz, fühle ich mich im Brenn- und Sammelpunkt erheiternder und mächtiger Charakterkräfte, an repräsentativ-symbolischem Ort, in der Residenz des genius loci: eine Empfindung, zu der das Fluidum von Freiheit, Kühnheit, Größe, Souveränität nicht wenig beiträgt, das die rassig-feine und ritterliche, im strengsten Sinne liebenswürdige Person des Hausherrn umwittert.

Berlin, das ist Energie, Intelligenz, Straffheit, Unsentimentalität, Unromantik, das Fehlen jeder übertriebenen Ehrfurcht vor dem Vergangenen, Modernität als Zukünftigkeit, Kosmopolitismus als Abwesenheit germanischer Gemütsfeuchte, — und ich nannte damit die charakterologischen Hauptmerkmale einer Genialität, die ich mit ähnlich reiner und verdachtloser Achtung liebe, wie die Kunst Fontanes, dessen Berlinertum durch das Gascognische sublimiert, raffiniert, europäisiert wurde, wie dasjenige Liebermanns durch das Jüdische, und den zu feiern der Kritiker in mir wohl unternehmen durfte, während die kalendarische Aufforderung, über den großen Maler zu schreiben, Gefühlen der Unzuständigkeit begegnet.

Was ich sehe, worauf ich mich verstehe, ist die Diskretion einer Monumentalität, die aus dem Deutsch-Zeichnerischen dieses Malertums stammt, und neben der selbst diejenige Hodlers, die einzige, für mein Auge, die in moderner Kunst noch als echt in Betracht käme, wie Velleität und großer Anspruch wirkt. Ich habe Fontane einen Sänger genannt, der zu klönen schien. Ein verwandter Reiz der Heimlichkeit geht von der Größe Liebermanns aus, die nie der „Wände“ bedurfte, und deren Geistigkeit jeden Augenblick bereit scheint, Esprit und fontanische Plauderei zu werden.

Was ich sehe, ist der Aristokratismus einer Nüchternheit von Strich und Fläche in elegantem Hellgrau, eine vornehm untrunkene und im geistigen Sinne unsinnliche Kunst, reinlich, ohne Liebesehrgeiz und Weltbrunst, unmystisch also, unerotisch, antifeminin, das Gegenteil von Wagnerismus mit einem Wort, — wie ich denn den alten Kavalier beim Zeichnen auf den Heliogabal des Theaters habe schimpfen hören wie einen Rohrspatz. Sein Haß auf Wagner hat noch volle Aktualität; er gehört einer Zeit an, die sich zu entscheiden hatte. „Physisch übel“, sagte er, werde ihm beim

MAX LIEBERMANN, GRASENDE ZIEGEN. KREIDEZEICHNUNG (AUSSCHNITT). 1888

Hören dieser Musik, und mit Erheiterung gab ich ihm innerlich zu, daß seine naive Persönlichkeit nicht verpflichtet sei, von dieser Welt irgend etwas zu verstehen. Wirklich ist das eine unkritische Antipathie, fern von dem Wissen Nietzsches. Aber sie ist in höchstem Grade begreiflich und legitim. Man darf glauben, daß Liebermann persönlich eine sinnliche Natur ist. Sogar von imaginierten Frauenfiguren, in Romanen, hat man ihn sagen hören, sie hätten ihn „geil“ gemacht. Dies Wort, das bei Wagner eine Entlarvung wäre, ist bei Liebermann eine geistfreche Feststellung, und seine Sinnlichkeit, die Sinnlichkeit alter, zäher, vornehmer Rasse, drastisch, frei und stolz, läßt seine Geistigkeit, sein Künstlertum absolut unwollüstig — im Gegensatz zu der nach „Erlösung“ himmelnden Begierde Wagners, der ein sentimentaler alter Sünder war. Der Grund der „Übelkeit“ ist natürlich hier. Von den beiden Hauptingredienzien der Wagnerschen Modernität, Intellektualismus und Erotismus, besitzt Liebermann nur das eine, das erste. Und doch empfand ich diesen Haß in gewissem Sinn als unintelligent, als Mißverständnis, — verschuldet freilich in hohem Grade durch die treu-deutsch-meisterliche Mummerei von Wagners ausgepichtem Eropäismus, welcher am Ende derjenige Liebermanns ist.

Hier ist eine Gemeinsamkeit, zu entscheidend, als das „Ubelkeit“ restlos verhindern sollte, sie einzusehen. Schließlich gehört Wagner zu den ganz großen Gelegenheiten, den Europäismus auf deutsch zu erleben, zu den großen Veränderern des Deutschtums in einem mondänen Sinn, und noch seinen romantisch-rückschlägigsten Narkotinen, so herzlich verführerisch sie sich deutscher Trunksucht zum Mißbrauch anbieten, ist ein Antidot von — kritisch-negativ gesprochen — intellektualistischer Zersetzung beigemischt, dessen Wirkungen diejenigen holder und roher Verdummung heimlich und auf die Dauer nicht nur aufwiegen, sondern überkompensieren . . .

Sieht Liebermann das nicht? Aber ein übers andere Mal sei ihm das persönlichste Recht auf den dégoût zugestanden, den Wagners syrische Üppigkeit ihm einflößt. Noble Nüchternheit ist es, was ihn zukünftig macht. Denn er ist mehr, als ein großer Maler. In Fällen wie seinem erscheint das Spezialgenie schon fast als Zufallsausdruck einer Repräsentativität und eines Führertums, die weder veralten noch altern lassen.

Achtzig Jahre? Vor einem Liebermannschen Gartenstück aus jüngster Zeit erzählte mir der Direktor einer ausländischen Galerie, auch der Meister habe mit ihm davor gestanden und gefragt: „Finden Se det senil?“ Man kann nur antworten: „Nee, nich im jeringsten.“

MAX LIEBERMANN, DER VATER DES KÜNSTLERS. FEDERZEICHNUNG

MAX LIEBERMANN, GEMÜSEMARKT IN DELFT. 1907

HEINRICH MANN

Zwei Bilder hingen einmal nebeneinander an zwei Wänden, die einen Winkel beschrieben. Zwischen den Bildern lag nur der Winkel, übrigens waren sie von derselben Hand und Männerbildnisse alle beide.

Die Gesichter sahen aneinander vorbei. Ganz wie die wirklichen Gesichter, lebte jedes streng in seinem Bezirk. Beziehungen wären auch hier nur auf sozialem Wege herzustellen gewesen. Das eine gehörte einem General. Er war in Feldgrau, wohlbeleibt, ohne fett zu sein, mit rosiger Miene und blauen Augen. Die Augen wurden nicht mehr von innen erhellt, da es Greisenaugen waren. Trotz Undurchsichtigkeit wirkte aber das Blau entschieden und ungeschwächt, weil ein volles, einfaches Gesicht von gesunder Färbung es umgab. Freilich glaube ich nicht, daß jeder gute Maler dies einfache, unverblaßte Gesicht richtig hervorgeholt hätte aus der Vieldeutigkeit des lebenden Menschen. Dieser hier war durchgedrungen bis hinter die Vorhänge, die der fremde Beruf, die verschiedene Welt, der andere Mensch sind.

Das zweite Bildnis war sein eigenes — und hatte gemalt werden können nur von einer noch viel weitergehenden Erfahrung. Die schlanke, beherrschte Altersgestalt stand leicht vorgeneigt, sie bot die kahle gelbe Stirn, die matt glänzte. Darunter waren die Augen ganz geöffnet. Ich kannte diese Augen, aber so hatte ich sie nie gesehen. So sehen unsere Augen, falls sie es können, sich selbst, samt unserem Dasein und ganzen Bestand. Kein anderer sieht uns so, und wir sehen so nichts anderes.

Die Lippen des Bildnisses waren mit den Spitzen

leicht aneinander gedrückt, dunkle Gruben aus mürbem Fleisch liefen von den Mundwinkeln hinab im Halbkreis. Die schwarzen Augen wußten um jede ermüdete Falte, sie benannten den ihr entsprechenden Wert an Erleben. Sie kannten scheinbar in diesem festgehaltenen Augenblick sogar die Grenze alles Erlebens, ja, schienen bereit, den Blick hinüber zu tun. Sie blickten fest, tief und mit der Unerbittlichkeit des Gedankens wie des Alters.

Derselbe Darsteller verfügte für sein eigenes Bildnis über Mittel äußerster Geistigkeit. Gleich daneben verstand er sich auf das unbefangene Abblühen bei einem soldatischen Greise. Während seiner ganzen Laufbahn ist er der Welt gerecht geworden, sie fand sich von ihm verherrlicht wie je. Über alle die Herrlichkeit aber gebietet sein Wissen, gebietet seine Klarheit, die immer noch lieber karg als schwerfällig wäre. Er hat nie überladen, und hat nur gesagt, was er wußte. Max Liebermann tat im ganzen Leben wohl keinen Pinselstrich zu viel. Dies ist nicht mehr und nicht weniger als die erste Vorbedingung der Dauer.

Wer dauert, verdankt es der Stetigkeit seiner inneren Verantwortung. Er hat sein Können nicht wild wuchern lassen. Der Zufall und das Gleichgültige waren ihm fremd. Wahr und maßvoll zu sein gebot ihm seine Natur, überdies wußte er, was er tat. Er steht sicher.

Statt der Zukunft, die wir nicht mehr hören sollen, sprechen uns manchmal Fremde von jenseits der Landesgrenzen schon das gültige Urteil. Max Liebermann aber ist in aller Welt umgeben von Huldigungen, die noch einmal volle Freude an unserer gemeinsamen Gesittung sind.

Er hat vermocht, was nur die Vollkommensten hier und überall vertreten: Besonnenheit im Reichtum, Kraft und dennoch Geist.

MAX LIEBERMANN, BADENDE AM STRANDE. 1900

MAX LIEBERMANN, MUTTER UND KIND. 1877

MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN". ZEICHNUNG

TH. TH. HEINE

Selten kommt es vor, daß uns etwas im Alter noch entzückt, das der Gegenstand unserer jugendlichen Begeisterung war. So geht es mir und gewiß vielen mit den Werken Max Liebermanns. Damals, als ich gerade anfing, mich mit der Kunst zu beschäftigen, waren uns Jünglingen die Bilder Liebermanns der Inbegriff zeitgemäßer Vollkommenheit. Es war die Zeit, wo alle Welträtsel gelöst schienen. Man wollte nur darstellen, was man sah und alle Nebengedanken ausschalten. Lange Zeit hindurch war der deutsche Maler literarisch zerknüllt, musikalisch verschwommen und in altertümelndem Dunkel befangen gewesen, nun wollte er mit weit geöffneten Augen in die helle Wirklichkeit hinaustreten. Alles Vorhergehende wurde für Kitsch erklärt. Jetzt erst sollte die Kunst beginnen. Auf dem Wege, den wir gehen wollten und den wir in kindlicher Naivität für unbetreten hielten, fanden wir überall Fußspuren und bald sahen wir, daß Liebermann auf ihm schon zu einem Ziel gelangt war und, ohne sich umzuschauen, weiter ging. Genie ist Konsequenz. Manchen anderen verlockten literarische Ideen später zu vergessen, daß die Malerei eine Angelegenheit von Auge und Hand sein soll und daß es kein größeres Wunder gibt als die Natur. Wenn man von diesen ewigen Gesetzen abirrte, hatte man das Gefühl eines Vergehens wider die künstlerische Moral und Liebermann war unser Gewissen. Wie die der alten Meister will seine Kunst nichts sein als gutes Handwerk ohne akademische Überhebung und eben deshalb geht sie weit über das handwerklich vollendete hinaus. Ob ein Bild gespachtelt oder lasiert ist, ob auf Kreidegrund oder Ölgrund gemalt, ist für den Maler wichtiger als die Frage irgendwelcher philosophischen Hintergründe. In der Malerei à la prima liegt eine Weltanschauung, die sich mit Worten nicht ausdrücken läßt. Ohne das Vorbild der Wirklichkeit wird die künstlerische Arbeit leicht zum kalten sinnlosen Schnörkel, die Wiedergabe der Natur gibt stets von neuem Leben und Kraft. So ist die Malerei des achtzigjährigen Liebermann frisch und pulsierend wie am ersten Tag und sie wird sich nicht überleben, so wenig wie die Natur sich überleben wird.

UND DIE TROLLS AUS DEM NORDEN WANDERTEN
NACH DEM STERN MAX LIEBERMANNS

MAX LIEBERMANN, WÄRTERIN MIT KIND. ÜBERZEICHNETE RADIERUNG

ERNST BARLACH

Liebermann malt am Meer, es beginnt zu regnen.

Ein Herr (tritt hinzu): Sehen Sie, Herr Professor, der Regen ist die Folge davon, daß es vorher gutes Wetter war — ich helfe Ihnen tragen.

Liebermann: Ebensogut können Sie sagen, ich bin, weil ich nicht schon gewesen bin — hab' ich recht?

Herr: Wie Sie Ihre Bilder nur malen können, weil sie nicht schon mal gemalt sind. — — (Sie gehen.)

Liebermann: Verblüffende Zusammenhänge, wat? Is so 'ne Mystik schon dajewesen? Unheimlich!

Herr: Und doch, Meister — — na, man weiß doch allerlei!

Liebermann: Wenn man man nich zu viel weiß, wissen Sie!

Herr: Doch wohl nicht — Ihre strenge und statiöse Kurve — ich meine, es ist eben alles gesetzmäßig, selbst meine ungeübten Augen — — sehen Sie, Sie malen und malen und werden beim Malen alt und doch nicht alt, ob jung ob alt, Sie kreisen immer in derselben Ordnung wie um eine in Zusammenhängen begreifliche Gegebenheit, da fällt mir das Wort aus dem Munde: Ihre strenge und statiöse Kurve.

Liebermann: Det glob ick, daß Sie da mehr Spaß an haben, als wenn Ihnen ein Weisheitszahn aus dem Munde fiele! Nischt für ungut!

Herr: Ich weiß, Sie berlinern mit Vorliebe, macht nichts! Ich bleibe dabei, daß ich was in Ihnen sehe, wenn ich auch vom Malen nur wenig.... fällt Ihnen da nichts auf?

Liebermann: Natürlich — wie wollen Se kieken, wenn Se nichts sehen können?

Herr: Wenn ich keine Liebermanns beurteilen will und auch wohl nicht darf, so weiß ich doch was von Liebermann.

Liebermann: Det tut mein Schuster och, aber ohne alle Mystik. Sonderbar, weil man achtzig wird, muß man sich derartige Beliebigkeiten in die Tasche stecken lassen.

Herr: Fassen Sie unsere Zeit, ich meine unsere Epoche, ins Auge....

Liebermann: Da geb ich Ihnen schon vollständig recht.

Herr: Ihr Künstler unserer Zeit — — es kommt so heraus, unser ein gut Teil, unser So-Sein im ganzen, ist in Eurer Hand, unser Gefühl kreist in den Formen, die Ihr vorschreibt. Fragt sich nur in was für Unformen werden wir Stoff so oft ver... verfälscht, verpfuscht, ver... ver...

Liebermann: Was hat denn das mit mir zu tun?

Herr: Schluß! Alle wohlgemeinten faulen Winde unserer Epoche sind an Ihnen abgeglitten, Ihre Kurve ist streng und statiös geblieben — wissen Sie: nicht überschwungt, nicht überschwelgt — und so!

Liebermann: Nu sagen Sie mir endlich, was habe ich und mein Pinsel eigentlich mit Ihrer Kurve zu schaffen.

Herr: Nochmals Schluß! Dauer sei Ihrem Pinsel und der Hand gegeben, die ihn führt, der Hand, die der Wirklichkeit winkt, daß sie ihre Nobelwerte bekennt, ihre Wichtigkeiten herzählt, der Hand, die so mit Zauber begnadet ist, daß die Wirklichkeit freundlichen Ernst macht und beständige Münze hineinlegt. Ob sie die unserer Epoche nicht allzuoft vorenthalten hat? Wir haben doch das Bild mit der Kurve fallen lassen!

Liebermann: So, also Sie kloppen mir sozusagen auf die Schulter und raten gradezu: malen Sie in Gottes Namen ruhig so weiter, junger Mann von achtzig — oder versteh ich Sie in meiner freudigen Aufregung falsch?

Herr: Zum dritten Mal: Schluß! Lassen wir getrost das andere Bild auch fallen und malen uns ein drittes. Wie kommt Ihr Künstler dabei und macht uns von der Welt ein Gesicht? Ein kleines, winziges Stück macht eine Aussage von einem großmächtigen Stück. Wieso wißt Ihr was von ihr, außer weil Ihr verstohlen in ihr steckt und ihresgleichen seid, von ihr gesäugt, aus ihr gezapft und hervorgeschüttelt, in ihr abgesondert? Und was macht der Künstler von ihr für ein Gesicht, wenn nicht sein eigenes? Und kurz und gut — was zeigt er uns als Bild der Welt, wenn nicht unser eigenes, das ja auch nur sein eigenes ist, als ob wir nicht wie er am Ganzen teil hätten. Was bestürzt uns und faßt uns und sengt uns sanft, daß wir Segen aus solcher Entfachtheit erfahren, ein Heil, worin man sich wohl aufgehoben fühlt — was faßt uns an, außer daß wir uns im Abglanz wiederfinden! Und das darf uns dann trösten, daß wir uns, wir nämlich, die wir leisen Stolz darin suchen, nicht bloß Teilhaber am Geschäft und Betrieb zu sein, daß wir uns unwesentlich in mancher Kunstform, wesentlich in anderer wiederfinden und daß wir uns im letzten Falle einigermaßen akzeptabel vorkommen dürfen — dazu haben Sie beigetragen — also Dank, Meister, Dank!

Liebermann: Na, denn is jut!

MAX LIEBERMANN, BLEISTIFTSTUDIE ZU DEN „GÄNSERUPFERINNEN“

MAX LIEBERMANN, HÄUSER IN SCHEVENINGEN. 1872

HEINRICH WÖLFFLIN
Schweiz

In Berlin muß man gelebt haben, um zu wissen, wie sehr Liebermann Berliner ist. Für den Fremden ist es schon eine Überraschung und ein Vergnügen, die reine Berliner Sprache aus seinem Munde zu hören, man merkt aber ebensobald, daß auch seine Kunst, bei aller Weltläufigkeit, in dieser Atmosphäre beheimatet ist. Berlin wäre nicht vollständig ohne Liebermann. Jener Geist der raschen Auffassung, des schlagfertigen Wortes, verbunden mit dem Sinn für das Positive, wie er der echten Berliner Bevölkerung nachgesagt wird, Liebermann besitzt ihn in ausgezeichnetem Grade. Und wenn es auch seine guten Gründe hat, daß es eben nur einen Liebermann gibt in Berlin, man könnte ihn nicht in irgendeiner anderen Großstadt denken, geschweige denn in einer Kleinstadt. Schon in München wirkt er fremdartig und der Abstand steigert sich natürlich, wenn man ihm in der Schweiz begegnet.

Wir besitzen von Liebermann im Züricher Kunsthaus einen sonnendurchschossenen Wirtshausgarten, die Skizze eines Badestrandes und ein großes Selbstportrait in Halbfigur aus den letzten Jahren. Das ist nicht viel, aber es sind doch wesentliche Themata dadurch belegt, genug, um wenigstens die Unnachahmlichkeit dieser Kunst dem schweizerischen Betrachter zum Bewußtsein zu bringen: die Bilder haben in der Mache, ohne das Geistreich-Leichte zu suchen, eine elegante Fechtergewandtheit, neben der die schweizerische Art manchmal schwer und manchmal verwegen und keck erscheint. Sie haben in der Farbe etwas so Weltmännisch-Kultiviertes, wie es bei keinem unsrer Leute sich wiederfindet. Das eigentlich Unnachahmliche aber möchte in der seltsamen innerlichen

Beweglichkeit der Liebermannschen Zeichnung und Farbe liegen. Daran erkennt man ihn: der Funke, der im Kontakt seiner Phantasie mit dem Wirklichen aufspringt, ist ein eigentümliches Bewegungsschauspiel, das, blitzschnell erfaßt, den Zauber dieser Kunst ausmacht. Es bedarf nicht eines an sich bewegten Motivs, wie der sonnendurchschossene Wirtshausgarten es ist: die farbige Konzeption von ein paar Blumenbeeten in ruhigem Licht kann denselben Reiz haben, und was in einem vielfigurigen Bild sich regt, seien es Pferde oder badende Knaben, wiederholt sich in der Zeichnung eines ganz ruhigen Bildniskopfes. Andere haben auch auf solche Erscheinungen hin visiert, aber hier hat Liebermann seinen ganz persönlichen Wert und je einheitlicher, je zwingender die Gesamtwirkung der Bewegung ist, um so größer erscheint das Wunder der Metamorphose, die die Natur in der Kunst erfährt.

In dieser Kunst. Unser Hodler, der doch ein nur wenig jüngerer Zeitgenosse Liebermanns gewesen ist, wirkt daneben als unverträglichster Gegensatz. Ich bin nicht der Meinung, daß Hodler die Schweiz im ganzen repräsentieren kann, aber die bedächtig schwere Geistesart dieses Landes hat allerdings immer vorwiegend an das Bleibende und Feste der Form sich gehalten, nicht an das Flüchtig-Schwebende, und die Kunst hier löst sich auch nur ungern und zögernd von der Basis des Stofflich-Bedeutsamen. Der sublimierte malerische Schein für sich allein sättigt nicht, man verlangt noch andere Ausdruckswerte, die den Gründen des Allgemein-Menschlichen angehören. Wenn man in unserer Sammlung von Liebermann zum Hodlersaal weitergeht und dem großen Schwurbild gegenübersteht (einer Variante des Reformationsbildes in Hannover), so weiß man, was das bedeutet. In der Kunst Liebermanns wäre dafür kein Platz. Aber da fällt mir ein: ist es nicht gerade Liebermann gewesen, der dem Bürgermeister von Hannover diesen künstlerischen Antipoden für die Aufgabe empfahl? Ich habe die Geschichte aus bester Quelle. Daß ein Historiker verschiedenen Arten von Kunst gerecht werden kann, ist seine Pflicht und Schuldigkeit. Bei einem Künstler aber, der in seinem Stil sich selbst besitzt, ist das mehr als Bildung, es ist Größe.

MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“

MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHER KANAL. KREIDEZEICHNUNG

LOUIS RÉAU
Paris

Es scheint mir richtig, daß in dem Augenblick, wo Deutschland sich rüstet, den achtzigsten Geburtstag eines seiner größten Maler festlich zu begehen, Frankreich sich an dieser Feier beteiligt, nicht allein, weil Max Liebermanns Ruhm weit über die Grenzen seines Vaterlandes strahlt, sondern auch, weil sich in ihm, vor allen deutschen Malern seiner Generation, sicherlich die vertrautesten Beziehungen zur französischen Kunst verkörpern.

Durch seinen Ursprung wie durch seine Geistesrichtung ist Liebermann ein echter Berliner, er erscheint uns als die Blüte, die den Wurzeln Krügerscher und Menzelscher Kunst entsprossen ist. Und doch ist er der Pariserischste aller Berliner. Sein Atelier liegt am Pariser Platz, zwischen dem Brandenburger Tor und der französischen Botschaft. Ich weiß wohl, daß dieses Besitztum ihm durch Familienerbschaft zugefallen ist, aber ich begrüße diesen Umstand als Symbol und als Vorherbestimmung. Der Zufall hat oft geistreiche Einfälle, und hätte sich Liebermann in voller Freiheit die Stätte seines Arbeitsfeldes wählen können, hier, auf diesen einen Punkt des europäischen Kontinents, wäre wahrscheinlich seine Wahl gefallen: Berlin am Pariser Platz.

Vielen Franzosen war es schon vergönnt, in diesem gastfreundlichen Künstlerhaus empfangen zu werden, und ich glaube, mein Eindruck gilt für alle diese mit, wenn ich sage, daß man sich kaum in einem andern Berliner Heim so behaglich, so ganz und gar nicht entwurzelt fühlte wie hier. Das liebenswürdige Entgegenkommen der Wirte erklärt nicht allein dies Wunder. Schon bei den ersten Worten der Begrüßung stand man im Bann dieses lebhaften, sarkastischen Geistes, der, ein leidenschaftlicher Angreifer, so urberlinisch und so gar nicht preußisch ist. Keinerlei Feierlichkeit, keinerlei düstere Zurückhaltung — statt dessen ein kameradschaftlicher Ton, eine mit pikanten Anekdoten gewürzte Unterhaltung, kurz, man fand hier die Atmosphäre eines Ateliers oder eines Salons an den Ufern der Seine.

Diese Illusion wird noch verstärkt, wenn man seine Blicke an den Wänden der Wohnung entlang wandern läßt, denn von ihnen strahlen auf den Beschauer die Meisterwerke der französischen Impressionisten, die mit erlesenem Geschmack zusammengestellt sind: Blumenstücke und Stilleben von Manet, in Sonne getauchte Landschaften Monets, nervöse Pastelle von Degas; einen Augenblick meint man sich zu Durand Ruel, Rue de Rome, oder zu dem verstorbenen Rouart versetzt. Und doch steht das Brandenburger Tor in nächster Nähe,

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. 1905

und nur ein paar Meter trennen es von den Tänzerinnen von Degas mit ihren schillernden Gazeröckchen. Dieses zufällige Zusammentreffen empfindet man als so seltsam, daß es wie ein Paradox oder wie ein liebenswürdiger Scherz wirkt.

Liebermann beschränkt sich nicht darauf, die Werke der Künstler, die er liebt, um sich zu versammeln; man fühlt, wie eindringlich er sie befragt, wie leidenschaftlich er sie durchforscht, um ihnen ihr Geheimnis zu entreißen.

Im Jahr 1873, fast unmittelbar nach Beendigung des Krieges, nahm er seinen Wohnsitz in Paris, wo Millet und Courbet, vor allem aber der französierte Ungar Munkácsy seine Lehrmeister wurden, und diese Einflüsse kann man deutlich in seinen ersten Bildern: die Gänserupferinnen, die Arbeiter im Rübenfeld verfolgen. Mit den Jahren aber trat seine enge geistige Gemeinschaft mit den großen französischen Impressionisten wie Manet und Degas zu Tage. Sein nervöses, bewegliches, auf alle Eindrücke reagierendes Temperament machte ihn zum geborenen Impressionisten und ihm gebührt der Ruhm, daß durch seinen Pinsel, seinen Stift, durch sein unermüdliches Eintreten in der Sezession, deren Ausstellungen er leitete, diese große Revolution der Malerei in Deutschland den Sieg erfocht.

Ein so tätiges Einsetzen für die französische Kunst, verbunden mit seiner hervorragenden Malerbegabung, hatten seinen Namen in Frankreich bald populär gemacht, und trotz des Chauvinismus eines Teils der Kritik hatte sich fast schon in den ersten Anfängen seiner Laufbahn ein treuer Kreis überzeugter Bewunderer gebildet. Unter allen deutschen Künstlern war er der erste nach dem Kriege von 1870, dem eine Medaille im Salon verliehen wurde nach dem großen Erfolg, den sein Altmännerhaus in Amsterdam im Jahre 1881 errungen hatte. Bekanntlich erwarb der Sänger Faure, dessen Sammlung bedeutende Werke Manets enthielt, einige Bilder Liebermanns, von denen wir die „Schusterwerkstatt" hauptsächlich erwähnen wollen. Im Jahre 1893 kaufte der französische Staat seinen in Licht gebadeten „Biergarten" an, und dieses Bild vertritt ihn — meines Erachtens längst nicht in ausreichendem Maß — im Luxembourg-Museum.

Ich wünschte, daß unser „Museum für zeitgenössische Kunst", das im Jeu de Paume der Tuilerien über einen den ausländischen Schulen reservierten Annex verfügt, diesen achtzigsten Geburtstag zum Anlaß nähme, um ein charakteristisches Werk aus der letzten Epoche dieses bedeutenden Künstlers zu erwerben, der sich in ständiger Entwicklung befindet und über den die Jahre keine Macht zu haben scheinen. Das wäre eine große Bereicherung für unser Museum und eine geziemende Huldigung für den Meister, den so viele Gemeinschaft mit der französischen Kunst verbindet und der, nach dem Heimgang ihrer großen Vertreter: Degas, Renoir und Monet, das Haupt und der Führer des Impressionismus in Europa geworden ist. (Deutsch von Margarete Mauthner.)

MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN"

MAX LIEBERMANN, BADENDE JUNGEN. 1896

W. MARTIN
Holland

Wenn wir Max Liebermann zu seinem achtzigsten Geburtstag einen herzlichen Glückwunsch aus Holland schicken, dann geschieht dies nicht nur deshalb, weil dieser große Realist und Lichtmaler, dieser am meisten malerische unter den deutschen Künstlern seiner Generation, auch hier in Holland in seiner vollen Bedeutung des „farbenvollen und weitsehenden Malers der Bewegung in Linie und Luft“ geschätzt und verehrt wird. Wir begrüßen ihn auch aus andern Gründen mit besonderer Verehrung. Wissen wir doch, welch eine große Rolle unsere atmosphärisch so herrliche Landschaft, unsere so charaktervolle Landbevölkerung, unsere so durch und durch malerische alte Kunst in der Entwicklung Liebermanns immer wieder gespielt haben. Von den tonvollen holländischen Netzflickerinnen (in der Hamburger Kunsthalle) bis zu dem in prächtigsten Farben jauchzenden Papageienmann (Motiv aus dem Zoo in Amsterdam) und den Reitern am Strande (Motiv aus Noordwyk) ist Liebermann jedesmal von neuem durch holländische Ton-, Farben- und Bewegungsmotive inspiriert worden. Und wenn er auch lange nicht ausschließlich dort seine Anregungen fand, so kennt doch kaum ein deutscher Künstler so lange und so durch und durch die Herrlichkeiten von Katwyk, Noordwyk, Laren und Amsterdam wie Liebermann, der hier viele Freunde hat, von denen ja leider der älteste, Jozef Israëls — wie sehr freuten diese beiden sich über des anderen Arbeiten und Erfolge! —, schon 1911 gestorben ist. Liebermann hat damals unter den verkrüppelten Eichen des Scheveninger Judenkirchhofes persönlich unserem Altmeister den letzten Gruß gebracht, den er nicht nur verehrte als den

großen Führer der damaligen modernen holländischen Malerei, sondern auch als einen Künstler, welcher ihm Wege wies und ihm seine Freundschaft schenkte.

Auch ein zweiter Liebermannverehrer unter unsern Künstlern, Jan Veth, ist, seit 1925, nicht mehr am Leben. Veth, welcher der Kunst Liebermanns vortreffliche Worte widmete (1898), die zu dem Besten gehören, was über ihn geschrieben ist, würde sich auch heute in offener, treffender Charakteristik, mit herzlichsten Wünschen an den Meister wenden.

Nicht nur Liebermanns noch lebende holländische Freunden beglückwünschen ihn heute, auch unsere alten Bilder würden, wenn sie reden könnten, ihn ehren. Denn diese hat Liebermann der Technik und Komposition, der Farbe, dem Licht und Ton nach außerordentlich gründlich studiert. Imitiert hat er die alten Holländer niemals, aber sie haben ihn stark und immer wieder inspiriert. In hohem Maße war dies mit Frans Hals' Schützenbildnissen in Haarlem der Fall. Als ich vor Jahren einmal mit Liebermann in seiner Werkstatt am Französischen Platz vor einer großen Aktstudie stand, einer der ersten Fassungen seiner Delila, der später das Frankfurter Bild Simson und Delila entwuchs, kam die Rede von selbst auf Hals, denn einige von Liebermann gemalte Kopien nach Teilen der Haarlemer Bilder lagen gerade bei seinem Malkasten herum. Von dem, was der Meister damals sagte, habe ich kein Wort mehr in der Erinnerung, aber wohl ist mir im Gedächtnis geblieben, wie er, eine jener alten Studien in die Hand nehmend, die Malart von Hals erklärte und eine technische Kenntnis der Entstehung dieser Werke entfaltete, welche geradezu erstaunlich ist. Wie liebt und bewundert er diese Art zu malen! Dennoch hat er — wie gesagt — niemals versucht, in eigener Arbeit Hals nahezukommen. Dazu ist sein großes Talent zu persönlich und viel zu urwüchsig. Niemals — hat Veth einmal gesagt — tritt bei ihm trockene Kenntnis an die Stelle gesunder Kraft. Und so verehren wir ihn in Holland ganz bestimmt auch als einen der originellsten und offenherzigsten Künstler Deutschlands. Über seine Bedeutung, welche ja schon gewissermaßen kunstgeschichtlich feststeht und welche für die Freimachung der deutschen Malerei und die Organisation der deutschen Maler von höchster Bedeutung ist, werden jetzt gewiß mit berufenerer Feder andere schreiben. Mir möge nur bei dieser Gelegenheit noch ein Wort persönlichen Dankes gestattet sein für manchen guten Rat und mehrfache Anregung in den Jahren, in denen ich zuerst anfing, mich als Dilettant mit kunsthistorischen Studien zu befassen. Liebermanns offenherziges Entgegenkommen, seine geistvollen Gespräche, seine oft sarkastischen aber ehrlichen Bemerkungen gehören zu den treffendsten Erinnerungen, die ich aus Gesprächen in Werkstätten wahrhaft großer Künstler mir bewahre.

Dem rüstigen Achtzigjährigen die aufrichtigsten Glückwünsche!

FRITS LUGT
Holland

> Die Natur aber war ihm Holland. Die Rolle, die dieses Land in seinem Leben spielt, die Wahlverwandtschaft, die ihn damit verbindet, ist ebenso rätselhaft wie von elementarer Kraft. Sie läßt an die Lehre von der Wiederkunft aller Wesen denken und lockt uns mit dem Gedanken an ein früheres, als Holländer verlebtes Dasein.
>
> Hancke, „Liebermann".

Gelegentlich einer Nationalfeier in Holland fanden sich unlängst Vertreter aus verschiedenen Teilen der Niederlande zusammen, bei der fast alle charakteristischen Trachten und Dialekte vereinigt waren. Man sah u. a. Abgesandte aus Scheveningen, aus Dongen in Brabant, aus Laren in Nord-Holland, aus Huizen und Edam an der Zuidersee, aus Zandvoort an der Nordsee, ja sogar aus Zweelo in Drenthe. Erst ganz allmählich überwanden die sich etwas fremd gegenüberstehenden Landsleute ihre Scheu. Ein dankbares und harmloses Thema der Unterhaltung war, wie überall in der Welt, das Gespräch über das Wetter, worüber sich Bemerkungen in endlosen Variationen machen lassen, die nie die persönliche Eitelkeit und den Egoismus unangenehm berühren. Als zweite Frage von gemeinsamem Interesse kam sodann der Fremden-

MAX LIEBERMANN, KOHLFELD. 1912

besuch zur Sprache. Darüber lassen sich allerdings Dinge sagen, die nicht jedermann gleichgültig sind, bisweilen auch nicht den Fremden selbst, zumal der Abart der Touristen. Doch dürfte sich das folgende von mir erlauschte Gespräch zur Veröffentlichung in einer ausländischen Zeitschrift eignen.

Man sprach von den verschiedenen Arten der Fremden: von den gutzahlenden und eiligen, mit den Glotzaugen, und von den schlechtzahlenden Bummlern, die nicht nur schauen, sondern auch sehen. Eine ganz besondere Kategorie der letzteren bildeten — darüber war man sich einig — die rätselhaften, oft fesselnden Wesen, die man Künstler nennt.

„Nun," rief ein Scheveninger einem Edamer zu, „davon werdet Ihr mitreden können, nachdem man Eure weiten Hosen und Holzschuhe über die ganze Welt hin als Reklamemittel ausgebeutet hat!"

„Ja allerdings, wir haben an der Zuidersee fast alle Modell gestanden und uns das Englisch als eine zweite Muttersprache — oder Geldsprache wenn Ihr wollt — zu eigen gemacht."

„So, nur Englisch? Habt Ihr ausschließlich Amerikaner und Engländer zu Besuch?"

„Ja, meistens," sagte der Edamer, „nur erinnere ich mich aus den Jahren 1903 oder 1904 eines Deutschen, der viel besser war als die andern. Dem sah man es gleich an, daß er ein wirklicher Künstler war."

Da hörten auf einmal die Umstehenden aufmerksamer zu. Sie hatten nämlich alle eine Erinnerung an einen derartigen Deutschen und erkundigten sich nach seinem Namen. Den hatte man vergessen, aber man war sich darüber einig: er war ein lieber Mann. Geistreich und amüsant war er auch, behauptete man. Er hatte es namentlich fertig gebracht, Holländisch zu reden, — oder hatte man vielleicht sein Deutsch verstanden?

„Aber", meinte ein Larener Bauer, „Ihr redet von 1904, da muß er ein alter Mann gewesen sein, denn ich saß ihm schon etwa 1885 in Laren."

„Und mein Vater war im Altmännerhaus in Amsterdam, als dieser Maler dort schon 1880 ein berühmtes Bild vorbereitete", sagte einer.

„Ja, das stimmt, denn im selben Jahre saß ihm meine Mutter als Spinnerin in Dongen", fügte eine Brabanter Bäuerin hinzu.

„Und bei mir wohnte er 1875 und verliebte sich so in Frans Hals, daß er im folgenden Jahre fünf Monate lang im Haarlemer Rathaus nach diesem alten Maler kopierte", behauptete ein Zimmermann aus Zandvoort.

„Und mich malte er sogar 1872 auf ein Bild, das jetzt in einer Sammlung in Dresden hängen soll", sagte mit zitternder Stimme ein ganz gebeugter alter Scheveninger Lotse.

Man begann zu zweifeln, ob hier nicht eine Verwechslung im Spiel wäre, denn man hielt es für unmöglich, daß ein unsterblicher Maler auch im Wesen unsterblich sei. Die Verwirrung wurde um so größer, als der eine behauptete, er male Bauern bei der Arbeit, ein andrer elegante Reiter am Strand, bekleidet oder badend, ein dritter Landschaften, ein vierter hatte von Amsterdamer Judengassen gehört, und sogar von Papageienalleen, und ein Jüngerer kannte ihn nur als Porträtmaler.

Diese Universalität hielt man bei einem und demselben Menschen nicht für möglich.

„Und doch gibt es nur einen Liebermann!" entschied der sich ins Gespräch mischende ewig junge Wirt aus Laren, Jan Hamdorff, „denselben Liebermann, der auf seiner Hochzeitsreise mit seiner Martha — auch schon eine Beziehung, denn meine Frau hieß ebenfalls Martha — bei mir wohnte. Erinnere ich mich doch als sei es gestern gewesen, wie ich überall mit ihm in Laren herumging. Ihr meint doch den, der immer so früh auf war und schon von der Arbeit zurückkam, als andre sich zum Frühstück setzten?"

MAX LIEBERMANN, DER SAMMLER. KREIDEZEICHNUNG

Allgemeines Ja!

„Und der so viel rauchte und so viel Tee trank?"

„Ja!"

„Und der nur mit einigen der besten holländischen Künstler verkehrte und die Amerikaner mied?"

„Ja!"

„Und der sich schrecklich aufregte, wenn ihm etwas nicht gelang, und der schließlich doch immer siegte?"

„Ja!"

Und dann schilderte Hamdorff, zur Bekräftigung dieser Behauptung, wie Liebermann, als er die Flachsscheuer in Laren, sein berühmtes, jetzt in der Berliner Nationalgalerie hängendes Bild vorbereitete, einmal außer sich nach Hause kam, weil ihm das Weiterarbeiten vom Werkmeister de Zaaier untersagt wurde. „Was kann es mich kosten, Hamdorff," sagte Liebermann und unterstrich seine Außerung mit einem ganz richtig übernommenen holländischen Kraftwort, „wenn ich mich an dem Mann vergreife?" So weit kam es aber nicht, denn Hamdorffs Einfluß, der damals schon sehr groß war, beruhigte den ganzen Sturm wieder, die Studien wurden beendet und das Bild ist schließlich fertig gemalt und dazu noch berühmt geworden.

Da fand ich es als stiller Zuhörer angemessen, der Gesellschaft zu verraten, daß der immer frische Meister bald seinen achtzigsten Geburtstag feiern würde, worauf alle daselbst vereinigten alten Freunde, Bekannten und Modelle mich drängten, ihm ihre herzlichsten Glückwünsche zu übermitteln. Ich tue das nun in dieser Zeitschrift und übersende zugleich meine eignen besten Wünsche, — jedoch mit einem tiefen Seufzer, denn wir haben den warmherzigen Freund Hollands seit vierzehn Jahren nicht mehr bei uns gesehen!

MAX LIEBERMANN, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS. PASTELL. 1892

AUSGESTELLT IN DER PASTELL-AUSSTELLUNG BEI BRUNO CASSIRER

MAX LIEBERMANN, DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS. FEDERZEICHNUNG

CORNELIS VETH
Holland

Die Bitte der Redaktion von „Kunst und Künstler“ um einen Beitrag zur Huldigung Max Liebermanns ehrt mich, aber sie hat zu gleicher Zeit das tiefe Bedauern in mir wiedererweckt, daß meinen Onkel, Jan Veth, eine solche Bitte nicht mehr erreichen kann. Wäre dieser doch in jeder Hinsicht ein würdiger Vertreter der holländischen Verehrer Liebermanns gewesen, auch weil eine langjährige Freundschaft die Beiden verbunden hat.

Zwar hat er mich, als sehr jungen Menschen, einmal zu Liebermann mitgenommen, auch bin ich diesem später noch in Amsterdam begegnet, und war dann so glücklich, ihm zum Zeichnen und Malen im Judenviertel ein Zimmer zu mieten. Er muß aber auch auf der Straße gemalt haben, denn meine Befriedigung wurde sehr gemäßigt durch die Nachricht, daß er von unserer sprichwörtlich ungezogenen Jugend belästigt worden sei. Er suchte eben in voller Hingabe das unmittelbare Leben.

Es wird in diesem Hefte so vieles über Liebermanns Kunst geschrieben werden, daß ich mich darauf beschränken kann, an die immer so lebendigen Werke zu erinnern, die er in Holland gemacht hat: an die Skizzen, mit denen er in seiner freien, leuchtenden, impressionistischen Manier ein Stück Volksleben wiedergegeben hat, an seine immer lockeren, bunten, breitgemalten Bilder. Ich freue mich, daß in diesem Augenblicke gewiß mehrere Kunstfreunde dem Meister sagen werden, daß seine expressive Kunst, allem Expressionismus ungeachtet, ihre Bewunderung noch keineswegs eingebüßt hat.

Es ziemt uns Holländern auch ihm dankbar zu sein für die schönen Worte, die er über unseren Jozef Israels geschrieben hat. Und jetzt denke ich an noch einen alten, unvergeßlichen Meister, der zur Zeit meines Besuches gerade gestorben war: Adolf Menzel. Liebermann zeigte uns ein paar sehr schöne, einfache Landschaftszeichnungen Menzels, und als wir unsere Bewunderung darüber aussprachen, sagte er: „Es ist Kalligraphie.“ Man wurde dadurch keinen Augenblick irregeführt: er liebte sie leidenschaftlich und die paradoxale Redensart entsprach seinem ganzen Charakter. Seine eigene Kunst hat diese selbe gesunde, aufrichtige und unaffektierte Art, die immer ihre Freunde behalten wird, wie man sie auch nennen möge.

MAX LIEBERMANN, BIERGARTEN IN BRANNENBURG. 1893

MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE DORFSTRASSE. BLEISTIFTZEICHNUNG

HUGO VON HOFMANNSTHAL
Wien

Eine große Geltung über die ganze Nation hin, und die von den Jahrzehnten nicht erschüttert, sondern bestätigt wird, muß ihre tiefere Ursache haben. Daß Liebermann ein vortrefflicher Maler ist, hätte nicht allein ihm die Stellung geschaffen, die er innehat; denn sein Ansehen geht weit über die Sphäre der Kunst, die er ausübt. Unsere zerfahrene Kultur bringt immer wieder Talente hervor, Hoffnungen, Ansprüche und scheinbare — nicht vollgiltige — Individualitäten, aber sie hat äußerst selten einen ganzen Mann aufzuzeigen. Auf Liebermann aber sind eine Reihe von Wörtern anwendbar, welche fast aus dem Gebrauch gekommen sind: Tüchtigkeit, Besonnenheit, Ausdauer, stete Belehrbarkeit; das Meiste aus sich machen; immer höher kommen. Er ist eine ganze und dabei gedrungene feste Figur; damit erinnert er an die deutschen Musikermeister der vorromantischen Zeit.

Eine Nation ist aber nie soweit zerfahren, daß sie davon abkäme, nur das Tüchtige auf die Dauer als das für sie brauchbare anzuerkennen. In einer Epoche, die zwischen allen Arten von Übertreibung schwankt, dahinter sich alle Arten von Schwäche verbergen, hat gerade die Mitte der Nation sehr gut gewußt warum sie Liebermann Respekt erweist und wovor sie sich verneigt, wenn sie sich vor ihm verneigt.

MAX LIEBERMANN, AM WANNSEE. KREIDEZEICHNUNG

ALFRED STIX
Wien

Die Fäden, welche Liebermanns Kunst mit der süd-ostdeutschen Metropole verbinden, sind nicht leicht aufzudecken. Es könnte sogar auf den ersten Blick scheinen, als ob sie vielleicht gar nicht vorhanden wären. Dennoch ist es fast undenkbar, daß das Wirken eines großen Künstlers, der seit langem allgemein anerkannt ist, nicht zumindest in allen Teilen des gleichen Kulturgebietes bemerkbar wäre. Dies ist denn auch, wie ich glaube, der Fall und ich will versuchen, diesen Einfluß zu formulieren. Zunächst müssen wir feststellen, daß es sich nicht um eine direkte Beeinflussung, wie sie von dem Lehrer auf den Schüler ausgeübt wird, handelt. Liebermanns Stil ist von der Wiener Kunst nicht aufgenommen worden. Dies konnte auch nicht der Fall sein, denn die Gegensätze sind hier viel zu groß. Aber gerade diese Polarität liefert uns den Schlüssel zu tieferem Verständnis. Wiens Stellung auf kulturellem und künstlerischem Gebiet ist durch seine Lage bedingt: Auf den Heiden und der Waldzone gegen die ungarische Grenze noch ein schmales Band deutscher Siedlungen, dann beginnt der reine Osten, unterbrochen nur von kleinen halb europäisierten städtischen Oasen. Der Einfluß von dort war immer vorhanden, aber er schwingt bis gegen die Jahrhundertwende nur leise mit. Seit aber die Kunst des — nahen und fernen — Ostens für Europa wieder eine gewaltige Bedeutung erlangt hat und seit dieser Osten politisch und kulturell für Mitteleuropa so wichtig geworden ist, ist er wesentlich verstärkt. Was weiter westlich mehr eine Sache intellektueller und ästhetischer Anempfindung ist, wird hier natürliches durch Blut und Boden bedingtes Gewächs. Darum wirkt auch die moderne Wiener Kunst in vielem für den Westeuropäer so schwer verständlich, da die Voraussetzungen so gänzlich andere sind. Dies ist jedoch natürlich nur eine Komponente der Entwicklung. Der uralte Zusammenhang mit der Kulturgemeinschaft der lateinisch-germanischen Völkerfamilie hält uns mit tausend Fäden fest. Auch die Tschechen und Ungarn, die gleichen Einflüssen ausgesetzt sind, wollen diese alten

Zusammenhänge nicht ganz lösen. Sie schicken auf dem Gebiet der Kunst ihre Jugend nach Paris. Wir Wiener fühlen uns durch eine mehr als tausendjährige ununterbrochene Entwicklung als Angehörige des engeren deutschen Kulturkreises und so sind alle künstlerischen Großtaten, die in Deutschland vollbracht werden, unendlich wichtig, um den Zusammenhang mit dem Mutterlande und mit dem Westen zu wahren. Einen dieser Fäden, und infolge seiner Bedeutung nicht den geringsten, bildet nun das ganze Schaffen Liebermanns. Wenn auch der Künstler naturgemäß in Wien nicht so allgemein bekannt ist wie in Berlin, so ist doch kaum einer, der schaffend oder denkend am Kunstleben Wiens beteiligt ist, an seiner imponierenden Persönlichkeit ohne großen Eindruck vorbeigegangen. Sei es, daß er seine Werke an der Quelle studierte, oder das, was ihm Wien bot, zu Rate zog. Wenn auch die Zahl seiner Gemälde in Wien infolge der Ungunst unserer Verhältnisse keine große ist, so ist doch seine Graphik in der Albertina umfassend vertreten und eine größere Anzahl von Zeichnungen, zu deren Erwerbung der Künstler teilweise selbst hilfreiche Hand geboten hat, gestattet es, seine intimste Entwicklung zu verfolgen. Diese starke und vollständig-repräsentative Vertretung seines Schaffens in einer unserer größten Sammlungen ist — wie mir scheint — die beste Huldigung, die Wien dem Genie des Künstlers darzubringen vermag.

FRANZ MARTIN HABERDITZL
Wien

Ein Löwe.........

Aufgefordert, über den Löwen zu schreiben, liefert der Deutsche ein wissenschaftliches Kompendium, der Brite abenteuerliche Jagdberichte, der Franzose einen geistreichen Vergleich mit seinem Temperament, der Österreicher — so heißt es — Einiges über die Beziehungen zum alten Burgtheater.

Theater und Museum sind das stolze bauliche Erbe des Aufklärungsgeistes an die Allgemeinheit. Herr aller Künste, teilte das Theater auch der zeitgenössischen Kunst im Museum ihre Rolle zu, Vorbilder effektvoller Vorhangsdekoration, erhebender Schlußtableaux' zu zeigen. Das Publikum applaudierte gern auch Pilotys gemaltem Heldentum. Der Herr von Biedermeier war wirksam als Bühnenfigur; Realismus und Naturalismus kennzeichnen das Ausstattungswesen, aber nicht die Werke bildender Kunst.

Für das Museum entschied sich der Kampf um das Wesentliche seiner Bedeutung, um die ethische Qualität und Kostbarkeit seiner Substanz gegen alle Verführungen theatralischer Universalität spät im Jahrhundert, für Deutschland und Mitteleuropa erst durch die umfassendere Kenntnis der zu wunderbaren organischen Formen erblühten Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert und durch die klärende Übersicht der deutschen Jahrhundertausstellung. Über die begriffliche Wesensklärung und museale Besinnung hinaus erwuchs in Deutschland die stärkste, unentwegte Abwehr aller Theatralik in der Persönlichkeit Max Liebermanns. Er hätte die „schwermütige Palette“ Munkácsys mitsamt dem kostümierten Atelier erben können und wäre ein gemachter Mann — gewesen. Aber sein reich gesegnetes Oeuvre ist frei von Pose, Draperie, Kulisse, Hintergrund, Dekoration. Er verzichtet auf figurale Dynamik und seelische Emotionierung, soweit sie die Fiktion sind, ein deutliches Nacheinander im Nebeneinander erscheinen zu lassen. Seine Gestaltung verewigt die unerschöpfliche Existenz der sichtbaren Erscheinung.

Das ist eine Tat. Wird sie endlich gewertet? Ich höre den Angstschrei eines Professors vor dem Löwen auf Seite 401 seiner vor kurzem erschienenen Dramaturgie der deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert und verstumme: „Liegt es doch sowieso in der Herkunft dieses modernen Impressionismus aus der Elendsmilieuschilderung der achtziger Jahre und in der zunehmenden Respektlosigkeit gegenüber allem Menschlichen, daß das Krasse, Gemeine, Provozierende bevorzugt wird vor dem Ergreifenden oder tragisch Aufgelösten.“

Über das tragisch Aufgelöste und den Löwen sagt Theseus im Sommernachtstraum: Gut gezaust, Löwe! (Der Löwe zerreißt den Mantel der Thisbe.)

MAX LIEBERMANN, REICHSPRÄSIDENT VON HINDENBURG. 1927

VITTORIO PICA

Italien

Nicht nur als einen Beweis meiner warmen, aufrichtigen und schrankenlosen Bewunderung für Max Liebermann, sondern eigentlich mehr um zu zeigen, seit wie langer Zeit ich schon diese Gefühle der Bewunderung für den Künstler hege, will ich aus den vielen Artikeln, die ich in Tageszeitungen, Zeitschriften und Büchern seit mehr als dreißig Jahren seiner Meisterschaft als Maler und Graphiker gewidmet habe, einige Seiten herausheben, die in meinem Band: „Die Europäische Kunst in Venedig" erschienen sind und drei Werke behandeln, die im Jahre 1895 dem italienischen Publikum zum erstenmal seine Kunst vor Augen führten.

„Ein Maler, der in der internationalen Kunstausstellung der Stadt Venedig zu den angefochtensten und am leidenschaftlichsten besprochenen Künstlern der deutschen Abteilung gehört, verdient unsere ganz besondere Aufmerksamkeit. Es handelt sich um Max Liebermann, einen geborenen Berliner, der, nachdem er in sehr jungen Jahren ein Schüler des ungarischen Malers Munkácsy gewesen war, sich unter dem Einfluß des Holländers Israels und der kühnsten französischen Maler so von Grund auf wandelte, daß er von nun an Realist in der Wahl seiner Stoffe und Impressionist in der Technik seiner Bilder wurde. In der Ausstellung ist er, außer mit einem Porträt Gerhard Hauptmanns, das, bei einer sehr wirksamen Herbheit der Zeichnung, das Repräsentative der Erscheinung äußerst glücklich und kraftvoll zum Ausdruck bringt, mit einem „Markt in Haarlem" und einem „Biergarten" vertreten, zwei kleinen Bildern, die, von Nahem gesehen, aus lauter verschiedenfarbigen Flecken und Strichen bestehen. Betrachtet man sie aber aus der gehörigen Entfernung, so ist es erstaunlich, mit welcher Meisterschaft es dem Künstler gelungen ist, seine malerischen Absichten zu verwirklichen. Auf beiden Bildern hat die Sonne, die dort durch dichtbelaubte Wipfel herabrieselt und hier ihre Strahlen schräg unter das Laubdach wirft, einen so intensiven Glanz, daß man von wirklichem Licht geblendet zu sein meint.

Wie üblich rufen diese drei Bilder eines anerkannten Meisters die Heiterkeit der drei Kategorien hervor, in die sich die instinktiven und unausbleiblichen Feinde einer jeden Neuerung einteilen lassen: nämlich in die Dummköpfe, die wütend jedwede Bestrebung ablehnen, die ihnen nicht beim ersten Anhieb verständlich ist und die abseits von dem bequemen Weg ihrer geistigen Gewohnheiten liegt — in die Oberflächlichen, die, obwohl ihnen eine mäßige Intelligenz und auch ein gewisser Geschmack eigen ist, jeden Energieaufwand, der eine Initiative birgt, grundsätzlich mißbilligen und die der krankhaften Versuchung nicht widerstehen können, über das, was sie nicht verstehen und nicht verstehen wollen, billige Witze zu machen, die immer willige Ohren finden — und schließlich die dritte Kategorie: die Dünkelhaften, die gefährlichste, weil sie sich aus Künstlern und Zeitungsschreibern zusammensetzt, die fest davon überzeugt sind, daß sie die Verkünder des wahren Heils, der einzigen, unübertrefflichen und alleinseligmachenden Ästhetik sind und die jeden, der nicht bedingungslos ihren Fahnen folgt, für einen Narren oder Wahnsinnigen erklären. Aber trotz der sinnlosen Beleidigungen der Dummköpfe, trotz der sogenannten Witze der Oberflächlichen, trotz dem hochmütigen und geringschätzigen Kopfschütteln der Kunstbonzen sehen wir vor den Bildern Liebermanns, wie vor denen Besnards, Segantinis und Previatis stets eine kleine Schar von glühenden Bewunderern und auch Künstlern, die die Bestrebungen der ausländischen Impressionisten und Pointillisten, der toskanischen Macchiajoli und der lombardischen Divisionisten, trotz all ihrer unvermeidlichen Irrtümer und Übertreibungen um vieles interessanter finden als die eisigen akademischen Schöpfungen, als das geschickte Virtuosentum, als die veraltete Süßlichkeit, die das einzige Erbteil der korrekten, der modischen Maler sind.

Die Kunst, in allen ihren verschiedenartigen Formen, ist ein ewiges und unermüdliches Werden, und aus diesem Grunde werden wir niemals genug zarte Schonung, genug Bewunderung für die Neuerer aufbringen, seien es nun solche, die einen späten Strahl des Ruhmes mit lebenslangen Opfern erkaufen müssen, seien es solche, die, wenn

MAX LIEBERMANN, ALLEE IN OVERVEEN. 1895

auch durch eigene endlose Irrtümer hindurch, den Siegern von morgen den Weg zum Triumph ebnen und, indem sie sich selbst einem hohen Kunstideal aufopfern, das vor ihrer Seele herleuchtet, das sie aber ach! nie erreichen können, ihren Mitmenschen als Phantasten erscheinen, während sie in Wahrheit die schmerzensreichen, die namenlosen Märtyrer der Kunst sind!“

(Deutsch von Margarete Mauthner.)

VINCENC KRAMÁŘ
Prag

In mancher Hinsicht ist die Aufnahme der Kunst Max Liebermanns durch die tschechische Kultursphäre interessant und bietet vielleicht einen lehrreicheren Beitrag zur nötigen Kritik bisheriger — literarischer und praktischer — Wertung dieser Kunst als selbst die entsprechende Stellungnahme der deutschen Kunstsphäre. Liebermann wurde bei uns, seit seine Kunst für unsere Entwicklung irgend in Frage kam — das heißt mit dem Anfang dieses Jahrhunderts —, wohl immer als der größte lebende deutsche Maler geschätzt. Es ist jedoch wichtig festzustellen, daß die formale Seite dieser Kunst, solange unsere Malerei impressionistischen Idealen huldigte, kaum besonders beachtet wurde. Noch weniger könnte man von einem wirklichen Einflusse Liebermanns auf unsere impressionistische Generation reden. Manche Skizzen mit weichem Bleistift von Max Švabinský, die, nebenbei gesagt, zum Besten gehören, was dieser Maler schafft, erinnern einigermaßen an jene bewundernswerten Fixierungen der Wirklichkeit durch den deutschen Meister, aber im Grunde haben sie doch einen anderen Charakter und ihre poesievolle Traulichkeit verrät, daß sie im Gegensatz zur reinen, beinahe nüchtern wirkenden Sachlichkeit der Liebermannschen Zeichnungen durch manche Fäden noch mit der Romantik verknüpft sind. Unsere damaligen Maler jedoch, die impressionistischen Zielen zustrebten (Slavíček, Jiránek u. a.), suchten Belehrung ausschließlich in Paris. Man fühlte zweifellos heraus, daß zwischen den Schöpfungen eines Liebermann und denen der entsprechenden französischen Meister ein bedeutender Unterschied besteht und nur in diesen letzten sah man tatsächliche, reine Verkörperungen des Impressionismus. Wenn man trotzdem in Liebermanns Schaffen eine gewichtige Stütze für eigenes Streben sah, so handelte es sich mehr um moralische als rein künstlerische Werte. Die Liebermannsche Kunst, die ohne die bahnbrechenden Errungenschaften der französischen Malerei der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts undenkbar und dabei doch durch und durch deutsch ist, war ein sprechender Beweis, daß ein wirklicher Künstler bei führenden fremden Meistern in die Lehre gehen kann, ohne seine Individualität einbüßen zu müssen. Sie war darum eine wichtige moralische Stütze für junge fortschrittlich gesinnte Maler, die nicht gewillt waren, in der Kunst ein innerhalb der Grenzen des engeren Vaterlandes vorsichtig zu pflegendes Gewächs zu sehen, und wünschten, daß ihr Schaffen sich in der frischen, starken Luft des Wettstreites mit den höchsten Leistungen ihrer Zeit voll entfalte.

So war es übrigens auch in Deutschland, woher sich die Tschechen nach jener Richtung hin manche Anregung holten. Sicher ist der heiße Kampf noch in bester Erinnerung, der damals zwischen den Fortschrittlichen und den nationalistisch gesinnten Konservativen entbrannte und dessen fruchtbare Folgen für das ganze fernere Kunstleben Deutschlands so mannigfaltig waren. Vor allem führte die Befreiung von vielen eingewurzelten Vorurteilen über das Wesen der Kunst, und der nationalen Kunst insbesondere, eine völlige Umwertung der nächsten künstlerischen Vergangenheit herbei, und was noch wichtiger ist, sie ebnete gleichzeitig freier künstlerischer Äußerung den Weg. Die so reiche und hemmungslose Entwicklung der jungen deutschen, durch Paris geschulten Kunst, ihr früher Einzug in Museen und Kunstanstalten und nicht zuletzt die beinahe revolutionär wirkenden, sich von Jahr zu Jahr häufenden Erwerbungen von Werken französischer führender Meister des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, die in Frankreich selbst noch nicht als museumsfähig angesehen wurden, sind zweifellos als besonders bedeutungsvolle Folgen anzuführen.

All diesen Erscheinungen lag zu Grunde ein heißer Drang nach neuem künstlerischen Ausdruck, der, nach reinen, frischen Quellen spürend, die nationale Tradition kritisch sichtete und gänzlich umwertete (Jahrhundert-Ausstellung 1906). Neu entdeckte Werte deutscher Vergangenheit dienten der neuen Generation zugleich als Stütze eigenen weltperspektivisch gerichteten Strebens. Von lebenden Meistern war es vor allem Max Liebermann. Kritiker impressionistischer Observanz grübelten wohl darüber nach, ob Liebermann ein Genie oder nur ein Talent sei, aber unbeschränkt verehrte man in ihm einen modernen Meister, der aus einheimischer Tradition und bedeutungs-

vollen Errungenschaften der neueren französischen Malerei eine eigene Kunstform schuf.

Das Verhältnis der deutschen und der tschechischen Kunstsphäre zur Kunst Max Liebermanns war bis hierher, wie aus dem Gesagten hervorgeht, trotz mancher Ähnlichkeit grundverschieden, ja geradezu entgegengesetzt. So blieb es auch während der folgenden Entwicklung, deren Richtung von einer neuen Generation bestimmt wurde. Nur, was sehr bezeichnend ist, wurden jetzt die Rollen sozusagen getauscht. Es kam eben zu der merkwürdigen Erscheinung, daß das Verhältnis der tschechischen Kunstsphäre zur Kunst des deutschen Meisters viel bejahender wurde denn je, während sich die deutsche fortschrittliche Kunstsphäre ihr beinahe gänzlich entfremdete. Diese Erscheinung wirft zweifellos ein klares Licht auf den Charakter jener Spaltung letzten Grundes verwandter Kunstziele, zugleich beleuchtet sie auch das eigentliche Wesen der Kunst Liebermanns so klar als nur wünschenswert.

Ebenso wie die deutsche stand auch die tschechische Kunst um das Jahr 1906, wo sich bei uns neue Tendenzen zum ersten Male scharf und klar meldeten, im Zeichen einer Reaktion gegen den analytischen und imitativen Impressionismus. Man sehnte sich nach einer synthetischen, wirklich schöpferischen, im Innern des Künstlers gegründeten und ganz autonom waltenden Kunst, und Künstler, die als Leitsterne den Weg der Jungen beleuchteten, waren van Gogh, Munch, Daumier, Matisse, später Cézanne, Greco und Picasso. Das große Schlagwort des Tages war die Farbe, jedoch grundverschieden war die Einstellung der deutschen und der tschechischen Künstler zu diesem bildnerischen Element. Grundverschieden war überhaupt die Richtung, die die beiden Künstlergruppen vom gemeinsamen Ausgangspunkt einschlugen. Die Deutschen wendeten sich vom Anfang an vor allem gegen das Imitative des Impressionismus und die Verinnerlichung der Kunst war ihr Hauptziel, bei dessen Verfolgung sie den Gefühlsgewalten des Künstlers das entscheidende Wort einräumten. Die Farben in ihrem materiellen Zustand und im gegenseitigen Verhältnis dienten als wichtigstes Ausdrucksmittel neuer, mehr oder weniger abstrahierender und stilisierender Kunst, die schließlich einerseits in Abstraktion, andererseits in Dekoration enden mußte.

Ganz anders gestaltete sich die jüngste Entwicklung des bildnerischen Triebes bei den Tschechen. Auch sie verwarfen das Imitative des Impressionismus, aber nicht seine reale Unterlage selbst, und nach nichts sehnten sie sich weniger als nach einem Verschwinden in psychischen Abgründen. Was sie am Impressionismus vor allem tadelten, war sein unverhältnismäßig geringes Maß rein bildnerischen Elementes, und was sie begehrten, war eine wohl synthetische und innerliche Kunst, die jedoch wesentlich auf rein bildnerischen Elementen aufgebaut sein sollte. Neue Gestaltung bildnerischer Grundprobleme der Plastik und des Raumes war ihr Hauptziel und diesem Ziele strebte die Entwicklung der folgenden Jahre folgerichtig zu. Wohl gab es hier im Anfang eine Welle, die unter Munchschem Einfluß dem Farben- und Formensymbolismus huldigte; aber die war von kurzer Dauer und auch Beispiele von Künstlern, die das Psychische stärker betonten, sind gering an Zahl. Nie überwucherte übrigens das Psychische das Formale. Nun ist es wichtig zu betonen, daß dieses aufs rein Formale gerichtete Streben sich auf eigene Tradition stützen konnte und sich zum Teil auch stützte. Denn das formale Element war immer recht stark in der tschechischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Selten freilich wagte man sich an volles bildnerisches Schaffen und gelangte so zu ganz abgerundeten Resultaten; nur zu oft blieb das Streben im bloß Ornamentalen stecken.

Von diesem formalen Urtrieb geleitet, geriet so die tschechische Künstlergemeinde in immer nähere geistige Gemeinschaft mit den Tendenzen der französischen Kunst und so kam es schließlich dazu, daß die junge Generation im Vollbesitze aller wichtigsten Errungenschaften der französischen Malerei und Plastik sich stark genug fühlte, an der Gestaltung der Kunstprobleme unserer Tage aktiv mitzuschaffen. Dieser Prozeß spielte sich mehr oder weniger ähnlich auch in anderen Ländern ab, doch nicht überall war dieser Übergang zum letzten Entwicklungsstadium so natürlich und so solid gegründet. Ohne Überhebung kann man wohl sagen, daß man vor dem Kriege kaum irgendwo außerhalb Frankreichs so gut, d. h. richtig, über das Wesentliche der modernen Malerei und deren positive, ausschlaggebende Werte unterrichtet war als in Prag. (Zeitschrift: Umělecký Měsíčník).

Um nun nach dieser einigermaßen langen,

jedoch notwendigen Abschweifung zu unserem Gegenstande zurückzukommen: es gab im Laufe dieser Entwicklung, die eine synthetische, ganz autonome Kunst gebar und deren Geistigkeit fortwährend steigerte, einen Augenblick, wo der Name Max Liebermann für tschechische junge Maler ein Programm bedeutete. Es war gleich im Anfange jener Entwicklung, im bedeutungsvollen Momente der erwachten Reaktion gegen den Impressionismus (etwa 1905/06). Das festzustellen ist sicher merkwürdig, wenn man bedenkt, daß doch Liebermann seit je als wichtigster deutscher impressionistischer Maler angesehen wird. Tatsächlich fallen die Qualitäten, die die jungen Maler in Liebermanns Kunst bewunderten, durchaus nicht mit der üblichen Vorstellung impressionistischer Bilder zusammen. Sie schätzten an ihr vor allem den rein bildnerischen und dabei durch und durch sachlichen Charakter, dem ebenso literarische Neigungen als Dekorationsgelüste vollständig fremd waren. (Die Jungen sehnten sich wohl nach Synthese, aber nicht nach einer Synthese im Sinne Gauguins.) Es ist interessant zu beobachten, wie die jungen Maler von damals richtig herausfühlten, daß diese impressionistisch aussehenden Bilder etwas grundsätzlich anderes sind als Fixierungen von subjektiven Stimmungen vermittelst flächenhafter Darstellung der Welt, die den impressionistischen Malern als ein farbenlichtes rätselhaftes Phantom vorkam — ein Phantom, das sie nicht zu durchdringen wagten und auch nicht wünschten. Die Jungen erkannten klar, daß die momentane Erfassung der Wirklichkeit Liebermann vor allem zu gesteigerter Erkenntnis der Form und des Raumes und infolge überraschender Neuheit von Aspekten zu ihrer eindrucksvollen Darstellung diente. (Darin hat er so viel mit dem malenden Plastiker Degas gemeinsam.) Und nicht nur das Plastische und Räumliche war diesen wie gekneteten und vorsichtig aufgebauten Bildern eigen. Man sah, daß auch das Stoffliche der Dinge im Meer von Licht und Luft, in das sie getaucht waren, nicht ganz verloren ging.

Die Begeisterung für diese so stark objektive, durch ihre absolute Sachlichkeit manchmal beinahe nüchtern wirkende Kunst gibt von der Richtung, welche die neue tschechische Kunst etwa 1906 einschlug, ein klareres Zeugnis als alles andere und war auch ein gutes Vorzeichen für die weitere Entwicklung. Es blieb jedoch nicht bei bloßer theoretischer Begeisterung. Liebermanns große Kunst übte auf das damalige tschechische Kunstschaffen wirklichen Einfluß. Einzelne Künstler malten Bilder, die denen des deutschen Meisters in vieler Hinsicht sehr treu folgten. Einen weiteren Schritt bedeuteten dann die überwältigend wirkenden Synthesen eines Munch, dessen Prager Ausstellung von 1905 den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt hat, und in weiterer Entwicklung geriet die tschechische Kunst immer mehr in Bahnen, die der Liebermannschen Kunst sichtlich ganz fremd waren. Man empfand sie nunmehr als unmodern, und doch kann man nicht behaupten, daß alle Bande zerrissen wären. Es wäre wenig mit der Feststellung gesagt, daß Liebermann auch weiterhin für den größten lebenden deutschen Maler gehalten wurde, und eine solche Wertung würde an sich wenig bedeuten. Das einzig Wichtige ist, daß man nicht aufhörte, Liebermanns Kunst als lebendig zu empfinden. Diese merkwürdige Erscheinung steht zweifellos im Widerspruch mit der üblichen Theorie von den aufeinander feindlich reagierenden Generationen; sie wirkt jedoch weniger überraschend, wenn man inne wird, daß die rein bildnerische und gänzlich sachliche Kunst Liebermanns der neuen, durch den Kubismus hindurchgegangenen tschechischen Kunst immer recht verständlich und nahe bleiben mußte, und zwar viel näher als der so ganz anderen Idealen huldigenden deutschen Kunst selbst.

Wir sehen nun auch, daß man der Liebermannschen Kunst nie ganz gerecht werden konnte, solange man sie nur an den dem Impressionismus entnommenen Kriterien maß, und daß es ein unfruchtbares Unterfangen war, mit diesen Mitteln ergründen zu wollen, ob Liebermann ein Genie oder nur ein Talent sei. Mit einer Zeitformel kann man diese Kunst nicht voll umschreiben. Es ist eben eine auf breiten Komplexen aufgebaute Kunst, die Generationen verbindet, und ihre tatsächliche Größe und Bedeutung für die Entwicklung bleibt unberührt, ob man in ihr die voll gewollte Schöpfung einer außergewöhnlichen Persönlichkeit oder einfach eine zum Teil konservative Kunst sieht, die manche Elemente älterer Entwicklung in neuzeitlicher Umgestaltung in spätere Zeiten hinüberrettete. Wahrscheinlich spielten beide Momente eine Rolle bei ihrer Entstehung.

MAX LIEBERMANN, BILDNIS FRAU LEDER. 1921

LIEBERMANN-AUSSTELLUNGEN

Zur Feier des achtzigsten Geburtstages Liebermanns sind in Berlin drei Ausstellungen veranstaltet worden. In der Akademie werden hundert Bilder gezeigt, in den Ausstellungsräumen des Verlages Bruno Cassirer ist eine Auswahl von Pastellen zu sehen, und bei Paul Cassirer findet eine Ausstellung von Zeichnungen statt.

Für die Akademie-Ausstellung ist, neben den Leitern der Akademie, der Biograph Liebermanns, der beste Kenner und der sicherste Beurteiler des Lebenswerkes, Erich Hancke, verantwortlich, der auch an der Ausstellung, die vor zehn Jahren an derselben Stelle stattfand, wesentlichen Anteil hatte. Die Ausstellung dieses Jahres ist trotzdem keineswegs eine Wiederholung. Zu einem Drittel werden Bilder gezeigt, die vor zehn Jahren nicht da waren. Daneben sind, wie es sich von selbst versteht, die Hauptwerke, die gewissermaßen die Stationen des Lebenswerkes bezeichnen, zur Stelle: die Geschwister, die Arbeiter im Rübenfeld, die Bleiche, der Christus im Tempel, das Altmännerhaus, die Netzflickerinnen, die Flachsscheuer, die Näherin, die Seilerbahn, die Frau mit Ziegen, die Alleen, die Biergärten, die badenden Jungen, die Reiter am Strande, die Judengassen, die Dünenbilder, die Wannseegärten und in langer Reihe die wichtigsten Bildnisse aller Perioden, mit dem schönen und überzeugenden Hindenburgbildnis als Abschluß.

Der Gesamteindruck ist so, wie man ihn nur vor dem Lebenswerk eines Meisters, der der Geschichte der Kunst angehören wird, erlebt. Die Bilder haben jene unbeschreibliche Wahrheit und Würde, die Klassizität verleihen. Es gibt keine lebenden Künstler und nur wenige im neunzehnten

Jahrhundert, in deren Malerei so gar keine Pose und doch so viel Leidenschaft ist. Wieder zeigt es sich, wie sehr die Welt des Künstlers ein Stück unserer eigenen Welt geworden ist, wie sehr er uns unmerklich gezwungen hat, mit seinen Augen gewisse Erscheinungen des Alltages zu sehen. Liebermann selbst erscheint angesichts dieses großartigen Lebenswerkes wie ein Werkzeug, wie ein Diener seines autonom wirkenden Talents, wie ein Auserwählter, dem der Geist der Kunst sechzig Jahre lang die Hand geführt hat. Wenn der achtzigjährige Künstler die Ausstellungsräume durchschreitet, so muß eigentlich ein großes Verwundern über ihn kommen. Das Lebenswerk löst sich vom Individuum ab und wird in einer seltsamen Weise objektiv, es ist — sozusagen — wirklicher als der Mensch Liebermann selbst.

Was in den Räumen der Akademie überwältigend herrscht, ist das Ethos des Unpathetischen. Was zündet, ist die ausdrucksreiche Kraft des Pinselschlags. Was beglückt, ist das jubelnde Leben von Farbe und Tonwert. Liebermann ist sehr klug und hat viel Kluges, Neues und Klärendes gesagt; was sein Pinsel aber ausgesprochen hat, instinktsicher die Farben von der Palette nehmend und sie auf der Leinwand nebeneinandersetzend, ist klüger, tiefsinniger, schlagender, ergreifender als alles, was der Künstler je gedacht und gesprochen hat. In der Kunst ist eine Kraft am Werk, die eine Naturkraft ist und die sich des Talents bedient, um in Erscheinung treten zu können. Sie meinen wir, in einem fast religiösen Sinne, wenn wir das Talent ehren, das Liebermann heißt.

Im einzelnen über die Ausstellung zu sprechen, erübrigt sich an dieser Stelle. Es möge die Feststelluug genügen, daß die Bilder ausgezeichnet gehängt worden sind und gut zur Geltung kommen. Für die Akademie ist diese Ehrung ihres Präsidenten eine Tat, die unvergessen und allen Besuchern unvergeßlich bleiben wird.

Über die beiden andern Ausstellungen wird im nächsten Heft berichtet werden, da sie beim Abschluß dieses Heftes noch nicht fertig waren.

K. Sch.

MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUR „SCHUSTERWERKSTATT". 1880

HONORÉ DAUMIER, DIE BILDERLIEBHABER
VERSTEIGERT IN DER VENTE BUREAU. 25:31 cm
640000 frs

H. DAUMIER, DIE WÄSCHERIN
VERSTEIGERT IN DER VENTE
BUREAU. 49 : 33 cm. 701000 frs

AUKTIONSNACHRICHTEN

PARIS

Die Auktion der Sammlung Bureau

Die Auktion von alten und modernen Bildern der Sammlung Paul Bureau fand unter einer so großen Beteiligung statt, daß Polizeibeamte die Ordnung aufrecht erhalten mußten.

Diese Auktion, die unter der Leitung der Herren Lair-Dubreuil und Baudoin, Féral, Durand-Ruel und André Schoeller stattfand, war ein ganz ungewöhnlicher Erfolg, und die Preise, die für Bilder und Zeichnungen von Daumier erzielt wurden, sind von besonderer Bedeutung, denn alle bisherigen Rekorde sind geschlagen worden, und zwar weil eine Anzahl nicht sehr bekannter Käufer die Preise für bestimmte Werke in wahnsinniger Weise in die Höhe getrieben hat. Die große Kunsthändler selbst waren angesichts dieses Erfolges verblüfft. Für die erzielten Riesenpreise war das Ausland im wesentlichen ausschlaggebend, und zwar vor allem einzelne deutsche Kunsthändler, die als Käufer auftraten.

Die Auktion brachte 8672000 frs und damit mehr als das Doppelte der Summe, die man zu erzielen dachte. Unter den Bildern Daumiers bildete das Hauptstück Don Quichotte und Sancho Pansa, Größe 56:84 cm, das mit 800000 frs angesetzt war.

Paul Rosenberg-Paris, Matthiesen-Berlin, der, wie es hieß, im Auftrage eines Schweizer Sammlers bot, und Knoedler-New York waren die hauptsächlichen Interessenten, die ihre Angebote so steigerten, daß das Bild schließlich für den Preis von 1290000 frs plus Versteigerungskosten von 19 1/2 Prozent Knoedler-New York zufiel.

Die Wäscherin, die das Louvre erwerben wollte, erfuhr durch die Konkurrenz eines Amateurs eine Steigerung von 100000 frs über den angesetzten Preis und ging für 701000 frs fort.

Aus dem ferneren Ergebnis der Auktion: Die Bilderliebhaber an die Galerie Matthiesen-Berlin für 640000 frs. Die herumziehenden Musikanten an Baudoin-Paris für 400000 frs. Die Verzeihung an die Galerie Matthiesen in Berlin für 380000 frs. Ein Wartesaal 300000 frs, Die Auswanderer 285000 frs an Paul Rosenberg-Paris.

Aquarelle und Zeichnungen: Zwischenakt in der Comédie Française für 256000 frs an Herrn Gerstenberg-Berlin. Ankündigung der Seiltänzer für 260000 frs an die Galerie Matthiesen-Berlin. Ein Bajazzo für 255000 frs an Herrn Iwins; Advokaten im Gespräch 205000 frs, eine andere Advokatendarstellung 93000 frs an Hugo Perls-Berlin, Das Trinklied 202000 frs an Knoedler-New York. Unter den anderen modernen Bildern erzielten die Eisschollen auf der Seine von Claude Monet 125000 frs und eine Marine von Jongkind 42500 frs.

Unter den alten Bildern wurde als höchster Preis für einen heiligen Franciscus von Assisi des Greco 61000 frs gezahlt; darnach kamen die Wintervergnügungen des Van der Neer mit 53000 frs. Eine entzückende Studie von Watteau, die mit 100000 frs angesetzt war, erzielte, da sich nur ein einziger Interessent fand, nur 90000 frs. D.

*

Die sensationellen Preise, die bei Bureau für Gemälde Daumiers gezahlt wurden, geben Anlaß zu einer Bemerkung über die Echtheitsfrage, die im vergangenen Jahre gelegentlich der Ausstellung bei Matthiesen in Kreisen der Liebhaber, Kenner und Händler vielfach diskutiert worden ist. Es zeigte sich damals, daß eine arge Unsicherheit besteht, und daß es in manchen Fällen nahezu unmöglich erscheint, zu entscheiden, ob es sich um eine eigenhändige Replik Daumiers, der bekanntlich seine Motive gelegentlich mehrfach abwandelte, oder um eine geschickte Fälschung handelt. Angesichts solcher Meisterwerke, wie sie bei Bureau zu sehen waren, ist man wohl geneigt, ganze Reihen minderer Arbeiten, die unter Daumiers Namen gehen, als nicht eigenhändig abzulehnen. Aber das Qualitätsurteil allein ver-

mag die Tatfrage nicht zu entscheiden, und die Grenze zwischen minderen eigenen Schöpfungen des Meisters und offenkundigen Nachahmungen, die es sicherlich in nicht geringer Zahl gibt, bleibt fließend.

Es ist bedauerlich, daß sich keiner der Zeitgenossen, die das Atelier Daumiers aus eigenem Augenschein kannten, der Mühe eines authentischen Verzeichnisses unterzogen hat. Nun ist es dafür wohl zu spät, und die Stilkritik wird die Echtheitsfrage nach ihren Methoden zu entscheiden haben. Aber auch in deren Interesse wäre eine möglichst umfassende Materialsammlung sehr erwünscht, schon darum, weil weiterer Verwirrung, die durch das Auftauchen neuer Fälschungen gestiftet wird, Einhalt getan werden könnte. Das Buch Klossowskys gibt immer noch den besten Anhalt, weil es für viele Bilder wenigstens einen terminus ante der Entstehung bietet. Aber es genügt den Ansprüchen nicht mehr. Die Arbeit muß einmal getan werden. Es ist nur die Frage, wer dazu berufen ist. Es müßte sie ein Kenner unternehmen, der genügende Autorität auf dem Gebiete hat, um seinem Urteil Geltung zu verschaffen. —r.

VOM BERLINER KUNSTMARKT

Die Firma Paul Cassirer vereinigte in der zweiten Maihälfte noch einmal das kunstinteressierte Publikum in ihren Räumen zur Versteigerung dreier Sammlungen, deren Verlauf trotz des kurz voraufgegangenen Kurssturzes der Börse im ganzen ein ausgezeichneter gewesen ist. Unter den neueren Gemälden entstammten die wertvollsten dem Nachlaß Paul Cassirers. Ein Frühwerk Cézannes, ein kleiner Männerkopf wurde für 8300 Mark zugeschlagen. Ein kleines Bild von Van Gogh mit Erdarbeitern nach Millet brachte 14500, eine Rohrfederzeichnung des Meisters, den Friedhof in Arles darstellend, 4700 Mark. Eine kleine Landschaft von Renoir erzielte 11500 Mark. Auch frühe Studien Liebermanns wurden hoch bewertet, eine Waschküche von 1877 mit 8000, ein Interieur von 1890 mit 4300 Mark.

Das Hauptinteresse konzentrierte sich aber auf die Sammlung Walter Bondy, die Kunstwerke ostasiatischer Herkunft, und zwar vor allem chinesische Frühkeramik und Porzellan enthielt. Man mußte dem Verkauf dieser Sammlung mit einiger Spannung entgegensehen, da sie ein Prüfstein war für die Kennerschaft und die Aufnahmefähigkeit des Berliner Publikums auf diesem besonderen Gebiete. Der Erfolg war überraschend, nicht nur durch die im allgemeinen hohen Preise, sondern vor allem durch die Lebhaftigkeit der Beteiligung, die den Beweis dafür erbrachte, daß der Kreis der ernsthaften Liebhaber chinesischer Kunst in Berlin ein schon recht stattlicher geworden ist. Es war eine kurzsichtige Politik, wenn versucht wurde, die Polizei zum Einschreiten gegen diese Auktion zu veranlassen unter dem Vorwande, daß es sich nicht um eine Privatsammlung, sondern um Händlerware handle. Die gesetzliche Bestimmung, auf die der Einspruch sich gründete, ist selbst angreifbar genug. Die Versteigerung einer wertvollen Sammlung im Hause Cassirer zu verbieten, weil Bondy im Nebenberuf Kunsthändler ist, wäre sehr töricht gewesen, und die Polizei handelte durchaus vernünftig, als sie über die Denunziationen zur Tagesordnung überging.

Der Kampf der Antiquitätenhändler gegen die Kunstauktionen geht übrigens auf anderem Gebiete noch weiter. Augenblicklich richten sich die Proteste gegen die üblichen sonntäglichen Vorbesichtigungen, in denen der freie Handel einen unlauteren Wettbewerb erkennen will. Auch hierin scheinen uns die Kunsthändler fehlzugehen, indem sie gegen ihre eigenen Interessen kämpfen. Denn viele Liebhaber, die an Wochentagen kaum Zeit haben, sich mit Kunst zu beschäftigen, werden durch die Möglichkeit der sonntäglichen Besichtigungen angelockt, die gelegentlich überdies zu kleinen gesellschaftlichen Ereignissen werden.

Aus der Auktion Bondy selbst seien nur ein paar Preise notiert, um das allgemeine Niveau zu charakterisieren. Unter den Grabbeigaben der T'ang-Zeit war das Hauptstück ein großes Kamel, das den außerordentlich hohen Preis von 5350 Mark erzielte, fast ebensoviel brachte eine besonders reizvolle Gruppe dreier Tänzerinnen, Pferde der üblichen Art brachten 1550 und 1800, zwei Wachgottheiten 1500 Mark. Für die Gefäßkeramik der Sung-Zeit zeigte sich ebenfalls starkes Interesse. Das Hauptstück, eine ungewöhnlich große und vollkommene Temmoku-Schale stieg bis auf 4000 Mark, ein ähnliches Stück von der üblichen Größe kostete 1150, die in neuerer Zeit ziemlich zahlreich aufgetauchten Schalen mit ornamentalem Dekor in Blumenform brachten im Durchschnitt 300 bis 500 Mark. Unter den Schalen vom Ying Ch'ing-Typus erzielte das beste Stück 1100 Mark, etwa ebensoviel kosteten die Hauptstücke unter dem T'ing Yao. In der Gruppe des K'ang-hzi-Porzellans ragte die farbig dekorierte Figur einer Frau mit einem Fächer in der Hand hervor, die um 5100 Mark in eine bekannte Berliner Privatsammlung überging. Ihr nahe stand eine männliche Figur, deren Preis 4400 Mark betrug. Eine weiß glasierte sitzende Kuangin kostete 3200, ein schöner Lohan in Biskuit-Porzellan 1900 Mark. Ein Ingwertopf mit dem üblichen Blauweiß-Dekor in vorzüglicher Qualität brachte 1700, zwei zierliche Weinbecher der Famille verte 1600 Mark. Der Gesamterlös für die Sammlung betrug etwa 160000 Mark.

Wie stark das Interesse für ostasiatische Kunst in Berlin gewachsen ist, zeigte sich nochmals, als kurz nach der Auktion Bondy in der Bellevuestraße Otto Burchard seine neue China-Handlung eröffnete. Es gab eine Ausstellung zu bewundern, wie sie nicht leicht noch einmal geboten wird. In einem Raume waren altchinesische Bronzen zu sehen, darunter einige Stücke von höchster Qualität, in einem anderen chinesische Großplastik in Stein und Holz, daneben keramische Erzeugnisse der frühen Epochen, Porzellane und Sammete, endlich eine Reihe skythischer Altertümer, auf die heute das besondere Interesse der Wissenschaft wie der Sammlerwelt gelenkt ist.

Mit diesem neuen Geschäft besitzt Berlin eine Kunsthandlung von internationalem Rang. Wie man hört, wird auch die alte Firma Glenk ihre Räume demnächst in die Gegend um den Kemperplatz verlegen. Die Sammler können bei diesem Wettbewerbe nur gewinnen, und die Konzentration des deutschen Kunsthandels an dieser einen Stelle muß wiederum zu seiner Stärkung beitragen.

-r.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JUNI, AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

HANS THOMA, BILDNIS DER MUTTER. 1871

BESITZER: JOSEF STRANSKY, NEW YORK

Kunst und Künstler

BLECHEN
IN DER SAMMLUNG GROSELL

VON

KURT KARL EBERLEIN

Wir wissen, welche Rolle das Problem der Freilichtmalerei seit etwa 1800 in der deutschen Malerei spielt, und daß es gerade die Engländer waren, die durch dies Problem im Anfang des 19. Jahrhunderts die deutsche und französische Malerei bereicherten. In London findet diese neue Kunst durch Henry Richter 1817 ihre erste theoretische Fassung, durch Wallis, der dem „amerikanischen Tizian" Allston seine malerische Technik verdankt, wird sie in Rom schon vorher den Deutschen bekannt und Wallis — das haben Baudissins Forschungen erwiesen — vermittelt sie 1812/17 der Heidelberger Malerschule (Rottmann, Ernst und Bernhard Fries u. a.), die sie nach München bringt. Durch die Rottmannsezession, durch den Heidelberger Ernst Fries erregt sie Aufsehen und Parteistreit in Rom, wo nun die Engländer immer wieder Schule machen. Constable und Bonington vermitteln sie den Franzosen (Delacroix, Lami u. a., Géricault war selbst in England) und die englische Ausstellung in Paris entscheidet 1824 ihren Sieg. Von Paris wirkt sie nach Rom zurück, wo Turner schon 1820 durch seine Ausstellung größtes Aufsehen gemacht hatte. Von Kopenhagen kommend, wo Juel entscheidenden Einfluß hatte und auch als Landschaftsmaler Bedeutendes leistete, vertritt Dahl — der 1820—21 in Rom lebte und Catel befreundet war — in Dresden die neue Freilichtmalerei, die auf die Dresdener und Berliner Schule Einfluß gewinnt. Ohne Dahl ist Blechens Entwicklung nicht zu verstehen, denn Blechen war im Sommer 1823 und 1828 bei Dahl und Friedrich. Wenn er zuerst auch ganz unter Friedrichs Einfluß steht und deshalb von seinem Berliner Akademielehrer

KARL BLECHEN, OBERITALIENISCHE LANDSCHAFT

Lütke befeindet wird, schließlich lernt er doch durch Dahl die neue Freilichttechnik kennen, die dann durch Turner in Rom ihre höchste Meisterschaft erreicht. Durch Blechen und Constable bildet Menzel seine große Landschaftskunst und bereitet, durch Paris gefördert, die Berliner Schule vor. Wieviel Englisches in dieser neuen deutschen Malerei steckt, wird uns immer klarer. Erst durch Courbet und seine süddeutsche Schule wird der französische Einfluß führend bei uns. Frankfurt und München werden französische Lager, und erst später folgt Berlin nach, das schon vorher durch die Düsseldorfer die technischen Vorzüge der belgischen Schule zu schätzen gelernt hatte.

Diese Kunstentwicklung der Freilichtmalerei läßt sich besser in der Studie als im Bilde verfolgen, wie ja überhaupt die Studie der wahre Keimträger der neuen Probleme ist. In der Naturstudie wird schon früher alles das gewagt und erreicht, was im Kunstbilde abgeschwächt oder vermieden wird. Die bekannte Tatsache, daß mancher Maler in seinen Studien viel begabter oder genialer ist als in seinen Bildern (Wasmann, Schirmer, Achenbach u. a.), beruht auf dieser Spannung zwischen Studie und Bild, die bis in die Zeit des Impressionismus zu verfolgen ist. Eine Kunstgeschichte der Studie würde zeigen, wie sie langsam das Bild erobert, löst und lockert, und wie dieser Kampf zwischen Naturstudie und Atelierbild der Kampf zweier Epochen ist. In den Studien der jungen Deutschen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts findet man einen neuen Zeit- und Malstil, während die Bilder noch akademisch bedacht und komponiert sind. Der Streit um Boecklins Studien in letzter Zeit bestätigt uns wieder, wie reich dieser Studienstil war und wie schwer es ist, Hände und Persönlichkeiten der jungen Deutsch-Römer auseinanderzuhalten. Das gilt besonders für die Schirmerschule, die so reich an gleichgebildeten, gleichstrebenden Talenten war. Erst im Bilde trennen sich deutlich die Wege. Im Bilde entscheidet sich immer das Besondere.

Das wird besonders in dem reichen Werke

KARL BLECHEN, MEERLANDSCHAFT

KARL BLECHEN, BAU DER TEUFELSBRÜCKE

des armen Blechen deutlich, der doch ein Meister der Studie und der größte „Skizzierer“ der Berliner Schule war. Bei Dahl in Dresden findet er die neue Maltechnik, in Rom bei Turner die neue Luft- und Lichtbehandlung, die er selbst in genialer Hand- und Kurzschrift beherrscht und verarbeitet. Dieser „Menzel vor Menzel“, der in seiner reinen naturnahen Sinnlichkeit niemals ganz den Romantiker nordischer Schwermut los wird, ist doch zweifellos der größte Freilichtmaler seiner Zeit und Nation, verfrühtes tragisches Intermezzo, das sich in fünfzehn Jahren vollendet. Er hat fast alles vorweggenommen, was dann spätere Technik brachte, und man versteht vor seinen Bildern, wie der kluge Kugler behaupten konnte, durch seine Töne werde „das Auge geohrfeigt“ — so neu war seine farbige Licht- und Schattenmalerei dem erschrockenen Kritiker. Pinder betont in seiner problematischen Generationenlehre — more geometrico —, daß Blechen (geb. 1798) eben der Generation der „malerischen Form“ angehöre mit Corot (1796), Rottmann (1798), Delacroix (1799), Krüger (1801). Das klingt zwar ganz verlockend einfach, aber wie war es denn in Wahrheit? Ist das Talent wirklich von der Geburtstabelle abhängig? Corot, diese vereinzelte „kleine Lerche“, verdankt — wie auch Scheffler in seiner „Europäischen Malerei“ sehr fein wieder bemerkt hat — seinen sonnigen malerischen Realismus Italien, bevor er seinen tonig-dichterischen Stil findet; Rottmann verdankt, wie ich betonte, nur Wallis seine neue Malerei, die sehr bald in bengalischen Wirkungen aufgeht; auch Delacroix verdankt durch Géricault den Engländern, dann Rubens und dem Orient seine blühende Farbkultur. Krüger, den Maler Krüger, kann man doch nicht mit dem einsamen, unverstandenen, genialen Blechen vergleichen, der so schauerlich allein steht in der Kunstgeneration Berlins. Ich meine, daß nicht die Generation, sondern die geniale Begabung und die kongeniale englische Malerei den frühreifen Meister der „schwärmenden Skizze“ gebildet haben. Das ist ein pathologisches Intermezzo in der deutschen Malerei — ebenso wie Rethels Zeichenkunst — und erst viel später wird der neue malerische Stil von Paris vermittelt, das ebenfalls englischen,

KARL BLECHEN, SCHLOSS AM WASSER

dann auch vlämischen und spanischen Anregungen so viel verdankt. Eine ganz andere Generation als die Blechens schafft bei uns den neuen Malstil, und es ist die inoffizielle Malerei eines kleinen Kreises für lange Jahre. Blechen, der, wie auch Lessing, der norddeutschen Romantik entstammt, ist die erste englische Schwalbe in Berlin, die nur in Paris ein paar vereinsamte Geschwister hatte. Es fehlt eben immer noch der kunstgeographische Atlas, um diese seltsame englische Filiation deutlich zu machen!

Zu diesen Betrachtungen veranlassen uns einige unbekannte Werke Blechens, die sich in der kunstreichen Kopenhagener Sammlung M. Grosell befinden und die hier in der Abbildung wenig von ihrer malerischen Qualität und Handschrift ahnen lassen. Die meisten entstanden auf der italienischen Reise im Jahre 1829. Nur das „Schloß am Wasser" und das „Parkbild" dürften späterer Zeit angehören. Der Blick auf das in abendlicher Bläue dämmernde Capri — das Motiv ist verändert aber doch erkennbar (Kern-Blechen-Katalog, Besitzer Fräulein Lahnert), sowie die meisterhafte „Meerlandschaft" werden dem Neapler Aufenthalt zuzusprechen sein, während die sonnenhelle „Klosterruine", die „Landschaft mit der Mauer" und die „Landschaft mit der Prozession" dem südlichen und nördlichen Italien zuzuweisen sind. Der genial stenographierte „Bau der Teufelsbrücke" ist, wie wir wissen, in kurzer Rast auf der Heimreise gemalt (Kern-Blechen-Katalog, Stud. bei den Erben v. Decker), ebenso wird der sonnenumwogte „Angler" irgendwo auf der Rückfahrt in Deutschland entstanden sein (Kern a. a. O., Besitzer C. Brose?). Das Schloß am Wasser, düster-ernst in fetter Malerei, verrät die melancholische Stimmung des Nordländers, dem nach seiner Heimkehr aus dem seligen Süden nur noch sieben Arbeitsjahre gegönnt waren. Dies alles sind Partituren in erster Handschrift, leicht und unbeirrt hingemalt, die auch die beste Qualität seiner Bilder mit einer sicheren reifen Technik erreichen. Das Bild aber mit den beiden Damen im Park zeigt den ganzen Unterschied von Studie und Bild. Das Komponierte, Feste, Glatte, Durchgearbeitete, Gezeichnete fällt auf, wenn auch die köstliche Farbigkeit die Akribie dämpft und mildert. Der Schmuck der Mutter, der Baumschlag,

das Guckloch der Landschaft, Gruppe und Kulisse, alles ist Kunst und Bild gegen die leichte, momentane, scheinbar kunstlose Impression der Studien. Es ist, wie wenn man ein Gedicht mit einem Tagebuch, Metrik mit Rhythmik, Gesang und Gesumm vergleicht! Und doch ist es der gleiche Mensch, der gleiche Geist, der gleiche Zauber. Nur das Bild hing in Ausstellung und Saal — alles andere gehörte der Werkstatt und der Mappe —, das darf nie vergessen werden, wenn auch endlich die Studie galeriefähig und salonfähig geworden ist. So haben die Kunst des Bildes und die Kunst der Studie ihre doppelläufige, keineswegs homogene Geschichte, die in ihren Entfernungen, Annäherungen, Deckungen — wir wollen heute wieder von der Studie fort zum Bild — eine eigenartige zweistimmige Kunst- und Geistesgeschichte der Malerei ermöglicht.

KARL BLECHEN, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

MISERIKORDIE VOM CHORGESTÜHL. MAGDEBURG, DOM. 2. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

TEUFEL, TIERE UND DÄMONEN
IM MITTELALTERLICHEN CHORGESTÜHL

VON

FRITZ NEUGASS

Als Gegenwelt zu der großen feierlichen Gebärde der Heiligen an Altären und Portalen schuf das Mittelalter an den Miserikordien und Handknäufen der Chorstühle, an Konsolen und Wasserspeiern ein Pandämonium grotesker Fratzen. Die Antithese zu dem großen Bilderkreis der christlichen Heils- und Erlösungslehre finden wir in dem Teufelsglauben und der Dämonologie, welche die mittelalterliche Kirche — wenn auch nie für kanonisch erklärt — doch stets mit großer Liebe gepflegt und ausgebildet hat. Der Klerus machte den Satan zum wirksamen Werkzeug seiner Politik und vermehrte sein Ansehen, so sehr er konnte; denn stärker als die Sehnsucht nach Erlösung und dem Paradies und mehr noch als die Liebe zu Gott wirkte das Grausen der Hölle und die Furcht vor dem Teufel auf die erregten Gemüter. Dieser höchst bequeme Glaube an den

lungen und Legenden berichten in anschaulicher Weise von seinem vielseitigen Wirken. Zum Wesen eines rechten Heiligen der christlichen Kirche gehörte, daß er erfolgreich den leibhaftig erschienenen Teufel bekämpft habe. In der Legenda aurea des Jakobus de Voragine — eine Sammlung frühmittelalterlicher Heiligenlegenden, die zu den meistgelesensten Büchern jener Zeit zählte — begegnen wir fast auf jeder Seite den Versuchungen des Teufels. In jede Handlung des täglichen Lebens mischte sich seine verführerische und schadenfrohe Tätigkeit und brachte Verwirrung und Zerrüttung unter die Menschen. In jeder Predigt, man denke an Savonarola, Berthold von Regensburg und Geiler von Kaisersberg, wurde der Verlockung des Teufels gedacht und seine beängstigende Gegenwart den erschreckten Seelen eingehämmert. Endemische Besessenheiten, Geißler, Veitstänzer und alle Arten von Gottesfanatikern erfüllten die christlichen Länder, prophezeiten der Welt Ende und mahnten zur Buße.

Unendlich oft erscheint der Teufel in frühmittelalterlichen Bildwerken bei Darstellungen des jüngsten Gerichts, bei den Versuchungsszenen und bei den Bildern der Heilung und Austreibung Besessener. Die ungeheuerliche Phantasie, die ein Symptom jener Zeit ist, hat sich darin gefallen, ihn mit einer monströsen Bildung zu begaben; so erscheint er uns meist in Tiergestalt in einer eigentümlichen Symbolik, die durch antike Überlieferung (Satyren und Cerberus), durch die heiligen Schriften und durch den Physiologus entstanden ist. Der Pandämonismus des Mittelalters wuchs so erschreckend, daß der Teufel bald eine größere Rolle spielte als alle anderen Gestalten der christlichen Lehre. Seine Darstellung an Konsolen

CHORGESTÜHL AN DER SÜDSEITE DES CHORS, LÜBECK, DOM. 1330—1340

Satan und seine Macht wurde immer lebendiger entwickelt und schärfer ausgeprägt. Viele Erzäh-

ALTENBERG, EHEMALIGE ZISTERZIENSERABTEI, JETZT KUNSTGEWERBEMUSEUM KÖLN
TEIL VOM CHORGESTÜHL. 2. VIERTEL DES 14. JAHRHUNDERTS

KÖLN, ST. GEREON. HANDKNAUF VOM CHORGESTÜHL
1. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

und Kapitälen war so häufig, daß schon der heilige Bernhard, Abt von Clairvaux, in einem Schreiben an den Abt Wilhelm von St. Thierry um die Mitte des zwölften Jahrhunderts gewaltig gegen die Tierdarstellungen und Teufelsfratzen klagt: „Was sollen jene lächerlichen Ungeheuerlichkeiten und jene Mißgestalten. Zu was die unflätigen Affen und wütenden Löwen, zu was die greulichen Kentauren, die Halbmenschen und die gefleckten Tiger, zu was die kämpfenden Krieger und die blasenden Jäger. Du siehst an einem Leib viele Köpfe und an einem Kopf viele Leiber . . . so daß man lieber den ganzen Tag diese Wunderlichkeiten bestaunt, als Gottes Gebote beherzigt." Hundert Jahre später klagt der Prior Gauthier von Coinsy, daß „wilde Katzen und Leuen" mit den Heiligen fast gleichen Rang in der Kirche haben. Gleichzeitig wiederholt Vincenz de Beauvais die Klagen des heiligen Bernhard.

Die alte Tiersymbolik war manchem Geistlichen schon unverständlich und den Künstlern bald nur noch ein Vorwurf, um sich in fratzenhaften und grotesken Kompositionen zu ergehen. Sie verwirrte noch die Sinne des Volkes und bestärkte den Wunder- und Aberglauben einer dämonischen Welt, in welcher der grinsende Spuk dieser Wahnvorstellungen Wachen und Träumen des mittelalterlichen Menschen behexte. Nirgends finden wir die Wirklichkeitsnähe des Teufels so klar und bestimmt ausgeprägt, wie in dem Dialogus Miraculorum des Caesarius von Heisterbach (um 1225), wo der Satan in allen nur möglichen Formen leibhaftig erscheint und bald als Pferd, Hund, Katze, Bär, Affe, Kröte, Rabe, Geier, Ochs, Soldat und Bauer, als Drache oder als Mohr den Menschen erschreckt und versucht. Dieser Teufel des Caesarius und seiner Zeitgenossen ist noch nicht der Mephisto voll Menschenkenntnis, Erziehung und Berechnung; er ist gleichsam der Teufel in den Flegeljahren, plump, hochfahrend und trotzig. Dieselbe von Teufeln und Dämonen erfüllte Atmosphäre tritt uns bei dem Zisterzienser-Abt Richalmus von Schönthal entgegen, der in seinen „Offenbarungen über die Nachstellungen und Tücken des Teufels" um 1270 dem Satan in der Kirche und im Leben auf Schritt und Tritt begegnet. Ohne blenden zu wollen, spricht dieser Abbas seine innerste Überzeugung aus, die ihrem Charakter nach zugleich die damals allgemein anerkannte Stimmung und Anschauung vom Wirken des Teufels widerspiegelt.

Auch den Mystikern erschien der Teufel und hatte manche Kämpfe gegen sie geführt. Schon Tauler (gest. 1361) sagt einmal: „Es hat auch ein jeder Mensch einen besonderen Teufel, der ihn ohne Unterlaß plagt und stets zuwider ist." Dieser

KÖLN, ST. GEREON. HANDKNAUF VOM CHORGESTÜHL. 1. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Nacht eine Teufelsschar vor seiner Zellentür „wie eine schaar eines micheln (großen) gevögels; und waren gar ungestalt, und war einer nicht als der andere". Ein anderes Mal aber erschien ihm der böse Geist wie ein ungestalteter Mohr mit feurigen Augen „und hatte einen feurigen Blick und führte einen Bogen in der Hand".

Das Gebaren des Teufels während des Chorgebets schildert uns eindringlich „das Buch vom Leben der ehrwürdigen Mönche des Klosters Waldsassen", das um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts von ihrem Abt Johannes Ellenbogen aufgezeichnet wurde. Wir lesen dort im achten Kapitel: „Einstmals standen die Mönche zur Matutin im Chor und psallierten. Die Priorseite sank mit der Stimme allzusehr und betete recht lau. Da schlief ein Mönch aus Schwäche ein und sah, wie der Teufel am Platz der Novizen vorbei zur Abtseite gehen wollte. Doch da psallierte man wacker und frisch. Kaum hatte der Teufel seinen Fuß auf die Chorseite des Abtes gesetzt, sprang er zurück, als hätte er einen tötlichen Hieb an die Stirne bekommen. Er ging nun wieder zur Priorseite und verspottete auf mancherlei Weise die säumigen Beter."

KÖLN, ST. GEREON. HANDKNAUF VOM CHORGESTÜHL
1. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

persönliche Teufel, oft aber auch ganze Scharen von mißgestalteten Abgesandten des Luzifer greifen beständig in das irdische Leben ein und erscheinen ihm in beängstigenden Visionen. So mußte die mystische Visionärin Christina von Stommeln während ihres ganzen irdischen Daseins gegen Teufel und Dämonen kämpfen, deren Aussehen und Gebaren ihr Biograph nicht toll genug zu schildern weiß. Einmal erschien ihr „ein große tufel, furig, blutig, swatze mit takken und mit horren glasogen". Suso (gest. 1366) sah in einer

Zeugen die bisher genannten Quellen von der Existenz der Teufel und Dämonen mehr von der allgemeinen Grundstimmung der mittelalterlichen Angst, Besessenheit und Phantastik, so muß noch einer anderen Erscheinung Rechnung getragen werden, die auf die bildende Kunst und ihrer Teufelsdarstellung von weit größerem Einfluß war, als der Niederschlag in Chroniken und Handschriften: der mittelalterlichen Mysterienbühne. Die feste Vorstellung von der Realität und dem Wirken des Teufels machte ihn zu einer unent-

KAPPENBERG, EHEMALIGE KLOSTERKIRCHE. NORDWESTECKE DES CHORGESTÜHLS. 1509—1520

KALKAR, PFARRKIRCHE ST. NIKOLAUS, WANGENAUFSATZ VOM CHORGESTÜHL. 1505–1520

behrlichen Figur für die geistlichen Spiele. Im zwölften Jahrhundert kam er aus Frankreich nach Deutschland auf die Bühne und erschien in möglichst erschreckenden Masken von Wolfs- und Hundefellen mit Tierköpfen, großem Rachen, fletschenden Zähnen, mit Hörnern und langen Schwänzen; neben seiner Rolle des bösen Prinzips erhielt er noch die Funktion der grotesken und lächerlichen Figur, die er bei der Höllenfahrt Christi spielen mußte. In der Zeit, da die Spielleute in das geistliche Drama eindrangen, brachen die Teufel in hellen Haufen hervor und ihre Szenen gehörten lange zu den Würzen der geistlichen und weltlichen Spiele. In den Fastnachtsspielen des fünfzehnten Jahrhunderts wird der Teufel dann zum eigentlichen Lustigmacher umgeprägt.

Den künstlerischen Niederschlag und Abglanz dieser Spiele treffen wir am häufigsten in den dämonischen, diabolischen und grotesken Darstellungen der Schnitzereien unserer Chorgestühle. Die Teufelsmaske wächst als letzter Sinn, als Urbild und gesammelte Essenz aus dieser immer grauseren Entstellung des Menschenangesichts hervor. Der Teufel spielt an vielen Gestühlen eine ganz beherrschende Rolle, sei es daß er oben weithin sichtbar auf einer Wange sitzt, um die unachtsamen Mönche in seiner Schriftrolle zu vermerken, sei es daß er klein und an untergeordneter Stelle in allerlei Gestalt an den Handknäufen und Miserikordien seinen Schabernack treibt.

Schon auf den ältesten uns erhaltenen Chorstuhlresten in Deutschland, den Kalksteinwangen im Münster zu Bonn aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts begegnen wir einem solch ungestalten Teufel mit löwenartigem Kopf, der selbst wieder auf einem geflügelten Drachen hockt und in seiner Linken ein Schriftband trägt. Wie eng verwandt ist doch dieser Teufel mit seinem weitgeöffneten Rachen mit der ganzen Welt der Wasserspeier, die mit erschreckenden Grimassen von den großen Kathedralen herabdrohen. Die

KAPPENBERG, EHEMALIGE KLOSTERKIRCHE. WANGENAUFSATZ VOM CHORGESTÜHL. 1503–1520

gleiche Besessenheit und die gleiche Physiognomik zeugt von denselben Quellen, aus denen sich diese Ungeheuer nährten.

Erst im vierzehnten Jahrhundert treffen wir in Deutschland wieder Chorgestühle mit reichem plastischen Schmuck. An dem Gestühl der Abteikirche in Altenberg (jetzt Kunstgewerbemuseums, Köln) aus dem zweiten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts sitzt der Teufel mit seiner Schriftrolle wesentlich tiefer und mußte sich auch in seinem Format beschränken. Doch die Gefühlswelt ist die gleiche geblieben. Noch immer freut er sich seiner Opfer und überblickt mit seinem bald zur Seite gedrehten Kopf und seinen stieren und verquollenen Augen die Reihen der Mönche. Die Gebärde des Lachens und des Grauens, der Sinnenfreude und der Verzweiflung lassen aus dem Menschenantlitz die Teufelsmaske wachsen. In mannigfachen Varianten kehren diese Ungeheuer wieder mit Drachenflügeln und Löwenköpfen, mit Bärenklauen und Bocksbeinen.

Ein ganzes Orchester solcher ungeheuerlichen Monstren zeigt uns eine Wange des Celebrantenstuhles im Dom zu Lübeck. Ein großes Bestiarium von Hunden und Affen, Drachen und Centauren vollführt mit allen erdenklichen Instrumenten eine teuflische Musik und erfüllt uns mit einer wahrhaft Breugelschen Höllenstimmung. Wahrhaft überzeugend ist die organische Natur dieser Chimären. Scholastische Vorstellungen von dem bösen und unreinen Element vieler Tiere haben bei der Erfindung dieser Wesen mitgespielt.

Der Meister des Chorgestühls von St. Gereon in Köln zeigt eine treffliche Fähigkeit der Charakteristik an den kleinen Handknäufen. Es sind beinahe wörtliche Illustrationen zu den Revelationen des Abtes Richalmus von Schönthal: „Wenn ich bei der Lektüre sitze, so schicken die Dämonen den Schlaf über mich . . . Zuweilen legen sie mir auch die Hand unter die Backe, damit ich um so besser schlafe.“ An anderen Knäufen bringt er ein Affenpaar in einem köstlichen Naturalismus mit

KAPPENBERG, EHEMALIGE KLOSTERKIRCHE. HANDKNAUF VOM CHORGESTÜHL. 1503—1520

plattgedrückten Nasen, breiten Mäulern und dicken wulstigen Lippen. Eine wahrhaft satanische Lüsternheit spricht aus diesen Köpfen. Das Schreckhafte der Affen ist besonders trefflich wiedergegeben. Aus einer Mönchskapuze heraus grinst eine verzerrte Fratze, die ihre Zunge weit über das Kinn herausstreckt und an diesem heiligen Ort — im Chor der Kirche — sich höchst ungebührlich beträgt. Die Verhöhnung des Chorgesanges ist aus dieser, wie auch aus vielen anderen Masken zu deuten. Man muß dabei berücksichtigen, daß es im Mittelalter den Laien niemals erlaubt war, den hohen Chor zu betreten. So konnten die Künstler es wagen, am Chorgestühl manche Laster und Fehler der Mönche und Zeitgenossen bildhaft zu gestalten. Durch das ganze Mittelalter wurden die Miserikordien und Handknäufe mit größter Sorgfalt und feinstem künstlerischen Empfinden ausgeführt. Nicht gebunden an traditionelle Darstellungen konnten die Künstler ihrer übersprudelnden Phantasie freien Lauf und ihrem Witz und Spott die Zügel schießen lassen. Der symbolische Sinn wurde Nebensache und die reine Freude am Erzählen ließ die Künstler Meißel und Schnitzmesser handhaben.

Im Magdeburger Dom treffen wir an einer Miserikordie den Teufel, wie er gerade einem Mönch behilflich war, eine Nonne zu verführen; der Mann trägt die Nonne auf den Schultern in ein Haus, hinter dessen geöffneter Tür der Teufel sich seines Sieges freut. Häufig blieben die Miserikordien ähnlichen Szenen vorbehalten, so daß wir hier kultur- und sittengeschichtlich einen tiefen Einblick in das weltliche Leben dieser Zeit gewinnen. Der ganze Sagen- und Legendenstoff, die Tierfabeln des Äsop und des Mittelalters und ganz diskrete Drolerien begegnen uns hier.

Im fünfzehnten Jahrhundert und mehr noch im sechzehnten tritt in der bildlichen Darstellung eine starke Verweltlichung aller Stoffe auf. Nicht

nur im Chor und beim Gebet werden die Mönche vom Teufel überrascht, auch auf ihren nächtlichen Irrfahrten, wenn sie in ihrer Kutte vermummt mit einer Laterne in der Hand sich den Weg zur Erfüllung ihrer Wünsche suchen, erschreckt sie ein geflügelter Teufel und peinigt sie mit Zangen, wie uns dies der vortreffliche Wangenaufsatz des Gestühls im Münster zu Alt-Breisach zeigt.*

Unmittelbar von der Bühne der Fastnachtsspiele herab sprang der närrische Teufel, der mit der Schellenkappe und weltlicher Kleidung in grotesken Verschlingungen auf einer Trennungswand des Kappenberger Gestühls herumtanzt. Er ist schon ganz besessen von jener weltlichen Gier, der alles Heilige fremd und nur die Sinnenfreude bekannt ist.

Ähnlich im Vorwurf, jedoch viel origineller in seiner Erfindung ist ein Pultwangenaufsatz am gleichen Gestühl, wo ein Mann im Kampf mit einem Drachen liegt. Er hat den langen Schwanz dieses Ungeheuers über seine Schultern gezogen und sucht es daran aufzuheben.

Die Ausgeglichenheit der Komposition, wie die Physiognomik des erschreckten Teufels ist von meisterlicher Charakteristik; der symbolische Sinn ist auch hier, wie so oft, der Kampf des Guten mit dem Bösen. Neben dem Humor, der Lebenslust und Ausgelassenheit tritt in diesen Szenen noch die Neigung zu Spott, Hohn, Satire und Parodie besonders stark hervor.

Die höchste Vollendung spätmittelalterlicher Ausdruckskunst und meisterlicher Beherrschung des stofflichen, wie geistigen Inhalts jenes Pandämonismus zeigt uns der Teufel vom Chorgestühl der St. Nikolaikirche in Kalkar, der mit gefletschten Zähnen und zottigem Bart, mit seinen stieren Augen und weitem Maul mehr einem chimären Ungeheuer als einem Menschen gleicht. Die verbeulten Bocksbeine, der löwenhafte Leib, das zweite Antlitz, das mit spitzen Satyrohren aus seiner Schulter dringt, und nicht zuletzt die Hörnerkrone verleihen ihm ein unheimlich lebendiges Aussehen, das ebenso grauenerregend wirkt, wie die gleichzeitigen und späteren Literaturdenkmale, die in der Reformation das Erbe der bildenden Kunst angetreten haben. So muß der Teufel dem Dr. Luther erschienen sein, als er ihm das Tintenfaß nachgeworfen oder als er die teufelbesessenen Verse geschrieben hat:

Groß' Macht und List
Sein grausam Rüstzeug ist,
Auf Erd' ist nicht seines Gleichen . . .
Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollt uns gar verschlingen.

* Fr. Neugaß: Das Chorgestühl im Münster zu Alt-Breisach. Ztschr. f. oberrhein. Kunst. Jahrg. II, 1927, Heft 1—2, Tafel 20, Abb. 3.

ALT-BREISACH, MÜNSTER. DETAIL VOM CHORGESTÜHL

JAN STEEN, SPIELENDES PAAR

JAN STEEN
(1626—1679)

VON

CORNELIS VETH

Auch diejenigen unter den Besuchern der holländischen Museen (wo Jan Steen besonders gut vertreten ist, zumal im Rijksmuseum und im Mauritshuis), die wenig Kunstverständnis haben und die Malerei an und für sich kaum schätzen, werden von den Darstellungen dieses alten Meisters gefesselt. Er ist zwar ein großer Maler, seine Bilder aber werden von der Mehrzahl der Besucher nicht besehen, sondern gelesen wie ein Buch. Jan Steen — wie Bruegel, Bosch und Hogarth — wird gelesen; aber mehr als Bruegel und Bosch, die symbolisch, allegorisch oder gar zuweilen mystisch sind, bleibt er jedem verständlich, mehr als Hogarth, der eine Generation nach ihm lebte, ist er einfach, unbefangen und vor allem Künstler.

Ich glaube, daß die Einfachheit, die Klarheit und die Seelenruhe dieses Malers einigermaßen einer Anerkennung seines Wertes im Wege stehen. Im Zeitalter der Allegorien, der Emblemata, der sozusagen travestierten Weltklugheit ist er der Unmittelbare, der Unzweideutige, nie pedantisch, nie geistreichelnd, nie tiefsinnig. Ein Kind kann ihn verstehen, und er hat niemandem die Gelegenheit gegeben, durch eine Deutung seiner Darstellun-

gen die eigene Gelehrtheit und Klugheit zu beweisen.

Wer nun aber daraus schließen möchte, daß ein Sittenmaler, der nicht nachdrücklich philosophiert, nicht ein Weiser, einer, der nicht ausdrücklich moralisiert, nicht sittlich, und einer, der nicht erklärt zu werden braucht, nicht fein sein kann, den muß es doch wohl wundernehmen, daß weder früher noch später eine Kunst dieser Art das Interesse so dauernd gefesselt hat. Wenn es wirklich so bequem wäre wie es aussehen mag, das Leben des Volkes seiner eigenen Zeit so zu malen, daß jahrhundertelang nachher noch immer die Menge davon angezogen und dadurch amüsiert wird, warum haben dann seine Nachahmer, deren es so viele und tüchtige gegeben hat, für die Gegenwart kaum mehr als ein kunsthistorisches Interesse? Sie zeigen den Geschmack ihrer Zeit, nicht ihr Herz! Also sind sie entweder grob oder affektiert. Ich meine, daß es wohl in erster Linie der Stil — in welchem bekanntlich der Mensch sich zeigt — oder man möchte vielleicht lieber sagen, der Vortrag ist, der Jan Steen zu einem der klassischen Sittenmaler macht. Er hat diese Eigenschaft der Größten, daß bei allem Überlegten sein Werk als spontan, bei allem großen Können als leicht gemacht erscheint. So kommt mir die Vergleichung mit Mozart ganz richtig vor: das Impulsive und das Harmonische gehen bei ihm zusammen.

Jan Steen, der niemals einen Lichtenberg zu Kommentaren verführt hat, sah das Leben mit klugem, munterem, humorvollem Blicke; er erzählte, aber er erzählte als Maler. Es war nichts literarisches, viel weniger Kompliziertes an ihm. Wenn Meier-Graefe von „möglichst fratzenhaften Jan Steens“ spricht (in seinem Buche über Hogarth), so hat er diesen großen Maler keineswegs verstanden! Er ist naturwüchsig und aufrichtig wie kein anderer. Es ist nichts Gesuchtes in seinem Scherze. Es gibt nur allzuviel Gesuchtes in den Witzen seiner holländischen Zeitgenossen, in den politischen Spottbildern zum Beispiel, die uns vor lauter Gesuchtheit doch eigentlich nicht mehr gefallen! Auch ist ihm merkwürdigerweise alles absichtlich Grobe und Dreckige meistens fremd. Neben Quast und van der Venne, deren Volksbilder von einer weniger gewollten als kindlichen Derbheit sind, und noch mehr neben seinen späteren Landsleuten, deren „Dutch drolleries“ in England nachher so geliebt worden sind (Dusart usw.), ist er sogar wählerisch. Auch in der Wiedergabe der Gemeinheit, die er übrigens nicht scheut, behält er einen gewissen guten Geschmack, auch hat seine Epik die Ekelhaftigkeiten, wie sie Adrian Brouwer, der Dramatiker, als die katastrophischen Folgen des Rauchens oder Trinkens malt, nicht vonnöten. Freilich sind seine Trunkenbolde, Kupplerinnen und Bacchantinnen oft widerlich genug, aber er bemüht sich immer, an erster Stelle das Lächerliche hervorzuheben. Das „Castigare ridendo mores“ findet zwar auch in seiner Kunst Anwendung, aber sein Castigare ist ein sehr gelindes, und das Lachen ist wohl vor allem das erstrebte Ziel. Beim grimmigen Hogarth ist jeder Strich ein Pamphlet, fast jede Figur das boshafte Porträt eines Zeitgenossen. Jan Steen schaut sich die Welt und ihr Treiben gelassen an, und pfeift so vor sich hin ein spöttisches Lied. Er wäre freilich kein Holländer und kein Kind des siebzehnten Jahrhunderts gewesen, wenn er das Didaktische gänzlich vernachlässigt hätte; aber jedes Sinnbildliche erscheint doch nur als nebensächlich. Auch hier zeigt sich die Leichtigkeit seiner Hand. Das allzu Nachdrückliche, Schwerfällige, Ermüdende des Witzes, das den ingeniösen Romijn de Hooghe, den holländischen Onkel der englischen Karikatur kennzeichnet, aber auch Hogarth eigen sein sollte, ist ihm fremd. Nur selten haben bei ihm die Gegenstände eine symbolische oder allegorische Bedeutung zur Unterstützung der Satire. Ein einziges Mal freilich insinuiert er durch ein Amorchen oder ein Bild an der Wand, daß es mit der angeblichen Krankheit einer Dame eine eigene Bewandtnis hat oder schreibt auf ein Papier hinter dem alten Toren, den eine Dirne beraubt:

> Wat baeten Kaers en Bril,
> Als de Uil niet sien en wil?

(Was nützen Kerz' und Brill', wenn die Eul' nicht sehen will?)

Aber das sind seltene Zugeständnisse an die in seiner Zeit übliche Didaktik. Eins der erfreulichsten Dinge in seiner Kunst ist ja sein Loswerden von dem aus dem Mittelalter überlieferten allegorischen Kram, und doch wäre es im höchsten Maße ungerecht, ihn für einen gleichgültigen Lieferanten amüsanter Bilder zu halten. Seine Nachfolger waren es leider nur zu oft, und zeigen es durch das Willkürliche

ihrer Possen. In seinen guten Bildern wächst alles Komische wie natürlich aus dem Subjekt hervor.

Man muß bedenken, daß Jan Steen der Sittenmaler aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ist, das heißt des goldenen Zeitalters: er stellt nicht das derbe, um seine Freiheit hartnäckig ringende Volk des achtzigjährigen Krieges dar, ebensowenig die von selbstgenügsamer Sicherheit und Luxus verweichlichte Bürgerschaft vom Ende des Jahrhunderts. Er geht auch nicht, wie van de Venne und Brouwer, zu den Bauern, und malt die Tragik der verwilderten Dürftigkeit. Er malt nicht, wie Ostade zur selben Zeit tat, die Idylle der zufriedenen Armut, das Bäuerlein am efeubewachsenen Fensterchen. Er ist vielseitiger als die anderen, aber meistens wählt er sich seine Stoffe unter den arbeitsamen und wohlhabenden Bürgern, die er mit Vorliebe bei Festlichkeiten beobachtet.

Jan Steen soll ein Schüler des Leipzigers Knupfer, des Adriaen van Ostade und seines eigenen Schwiegervaters van Goyen gewesen sein; seine Kunst zeigt aber wenig von dieser Schülerschaft. Viel wesentlicher scheint im Anfang der Einfluß eines Dirk Hals und noch mehr eines Brouwer, aber schließlich haben sein Geist und sein Stil mit keinem von diesen Malern viel gemein. Eher könnte man sagen, daß der noch zu wenig geschätzte Adriaen van de Venne (1589—1662) in den Volksbildern, die er meistens etwas nebensächlich in seinen panoramaartigen Kompositionen malte, sein unmittelbarer und keineswegs unwürdiger Vorläufer gewesen sei. Van de Vennes klare Technik ist zweifelsohne der seinigen verwandt, dieser Maler einer vorigen Generation zeigt aber eine Art geistiger Unreife, eine sozusagen arglose und zugleich zynische Neugier, die der Uberlegenheit Steens entgegengesetzt sind, während er auch in rein malerischem Sinne den Primitiven näher steht.

Jan Steen ist der Maler der Feste. Aber auch Bruegel, van de Venne, Hals, Jordaens sind öfters Maler der Jahrmärkte, des Hochzeitsfestes und des Schmauses gewesen; die Kunst hat ihre Befreiung von der Alleinherrschaft des Geweihten eben gern in möglichst profaner Weise gefeiert. Jan Steen aber sucht im Feste die Menschen, er ist der Psycholog der Festgenossen. Und wenn seine außerordentliche Menschenkenntnis vielleicht mehr in die Breite als in die Tiefe geht, so muß man bedenken, daß er es liebte, die Menschen zu malen, nicht wie sie in der Einsamkeit sind, allein mit sich selbst, ihrem Begehren und ihren Sorgen, sondern im gesellschaftlichen Leben. Er war ein geselliger Weiser. „Le rire est un certain geste social" sagt der Philosoph Henri Bergson.

Man könnte eine rohe Statistik machen von den zahlreichen Typen, die er geschaffen hat, geordnet nach der Art und Weise, wie sie sich zur Festlichkeit oder zur Gesellschaft verhalten, wie sie auf die Stimmung des Augenblicks reagieren. Auch könnte man die Feste selbst nach ihrem Charakter einteilen: alle Nuancen, von der feierlichen Zeremonie bis zum ausgelassenen Ulk. Oder nach den Stufen der Feierlichkeit, denn er erzählt nicht, wie man es später gemacht hat (schon Cornelis Troost 1697—1750, und vor allem Hogarth), in einer Reihe von Bildern eine Begebenheit von Anfang bis zu Ende. Er ist entschieden kein Dramatiker. Jedes Bild führt uns in eine eigene Welt und faßt alles, was da mitzuteilen ist, zusammen. Auch kann er es sich erlauben, die Funde seiner Beobachtung mit verschwenderischer Hand über die verschiedenen Bilder zu streuen. Er wiederholt sich selten. Er hat sie in der Fülle: die fetten, fidelen Herren mit dem breiten Lachen und dem imponierenden Bauch, sie überwachen den Krug und liebäugeln vielleicht nach einer hübschen Frau, die gewöhnlich, ohne entschieden chokiert zu sein, den Kopf abwendet und ihre Aufmerksamkeit einem Kinde widmet. Oder die Schwerenöter, die manchmal ein trockenes oder gar ein puritanisches Aussehen haben, oder die alten Väterchen, die mit einem fast stattlichen Gaudium vortanzen, die Matronen, die ihre Rolle als Gastfrau oder Mutter nicht vergessen können, die übermütigen Kerle, die frech und handgreiflich werden. Er hat einen unerschöpflichen Vorrat aller Typen und er wendet sie an, nicht wie der Illustrator eines kuriosen Falles, sondern zur Neugestaltung einer kleinen Welt. Nicht er illustriert die Geschichte eines Festes, sondern sein Fest illustriert das Leben.

In einigen Bildern sind seine prachtvollen, bald arglosen, bald schelmischen Kinder (er malte das Kind kindlicher als Ostade, de Hoogh oder Terborgh) die eigentlichen Hauptpersonen, die Eltern sehen interessiert zu. Seine Mädchen und jungen Frauen scheinen etwas von seiner eigenen philosophischen Toleranz zu haben. Nur selten trifft

JAN STEEN, WIE DIE ALTEN SUNGEN . . .
AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM

man welche, die sich ungeniert gehen lassen, und auch diese verlieren meistens den eigenen Reiz nicht. Man fühlt aber, daß er sie nicht auftreten läßt, um beiläufig zu behagen oder als Gegensatz; auch sie sind echt. Er hat gewiß das Ausschweifende und Possierliche dann und wann mit einiger Vorliebe gezeichnet, wie er auch vor dem Derben, dem Lockeren und Wüsten nicht zurückschreckt; aber sein Humor fühlte sich nicht weniger wohl bei dem anmutigen Spiel des Kindes und bei der gesetzten Vergnügtheit (des Publikums, zum Beispiel, im Wirtshausgarten auf dem Bilde in Berlin). Für das Grinsen der alten Kupplerin, die einen besoffenen, falstaffartigen Reisenden von einer Dirne berauben läßt, bis zum feinen halben Lächeln des Weibchens, das einem aufdringlich werdenden Gast den Rücken kehrt, hat er das gleiche Interesse und die karikaturalen Erscheinungen sind nie deplaciert, nichts weniger als fratzenhaft, es sind die Hexen, Narren, Ungetüme und Bösewichter, an denen es in der Wirklichkeit nie gefehlt hat. Er braucht die Grenzen des Glaubwürdigen nicht zu überschreiten, nicht ad absurdum zu übertreiben, wie es solche machen, die Nebengedanken haben.

Das Volk, die Menge, macht sich aus allen Begebenheiten gerne ein Fest, und es wäre also fast möglich, zu behaupten, daß dieser Maler des Volkes kaum andere Subjekte als Feste gemalt hat, indem man sogar die geistvollen Quacksalberszenen dazu rechnen könnte, — wenn nicht die Doktorbilder da wären.

Man möchte diese Bilder, die uns merkwürdigerweise meistens in etwas höhere Kreise und reichere Wohnungen bringen, als die besten Beispiele seines feineren Scherzes anführen. Nicht wie Molière hat er die Ärzte verspottet. Höchstens sehen sie etwas gravitätisch aus, diese trockenen,

wichtigtuenden Herren, und manchmal scheinen sie es nicht zu ahnen, daß „Minnepijn“ (Liebesschmerz) die ungefährliche Krankheit der Patientinnen ist — oder tun sie nur so? Der Maler läßt es dahingestellt sein. Auch hier ist er nicht ausgesprochen satirisch, sondern deutet nur in spielerischer Weise an.

Und so hat er die haute Comédie ebenso gut wie die Farce gegeben, manchmal beide in einem Bilde, wie ja auch beim richtigen Hochzeitsfest die frohgesinnten Gäste dem Ereignis ganz anders gegenüberstehen als der feierlich verliebte Bräutigam und die süß befangene Braut, und wie sich in der einen Hochzeitszug erwartenden Menge auf der Straße die Neugier, die Ehrfurcht, die Erregung mit der Respektlosigkeit der Gassenbuben zusammenfinden. Sein Humor findet noch andere Gegensätze. In der Menagerie im Mauritshuis (Haag), wo sich sein Realismus der Idylle nähert und die Wirklichkeit in die Sphäre des Märchens gehoben erscheint, wird dem elfenhaften Kinde von einem mißgestalteten Zwerge und einem andern alten Diener gutmütig aufgewartet. Und doch ist auch hier keine Romantik, der Gegensatz scheint absichtlos und ohne Pathos. Er ist nicht literarisch, er ist Maler: er setzt den Fall . . .

Dieser Komiker und Satiriker insinuiert nicht, seine Anspielungen sind weder übernachdrücklich noch gesucht, die Dinge haben bei ihm eine Bedeutung, aber keinen Zweck. Der Maler auch, den ich wahrhaftig nicht als großen Techniker getrennt von dem Humoristen betrachten möchte, hat nichts Prahlerisches. Wenn er es zuweilen Brouwer, Teniers, Terborch oder Metz ähnlich macht, so spürt man auch darin nichts von dem Übermut des Virtuosen. Nur durch ein gleiches Streben nach Vortrefflichkeit ist er, der sich nie spezialisiert hat, ihnen gewachsen, aber am Ende ist ihm das Malen Mittel zum Zweck. Produktiv wie er war, erreicht er nicht immer die Höhe seines Könnens, aber man kann nicht sagen, daß sein vollkommenes Können eine schwache Seite verrät. Der Maler der Figur, des Interieurs, der Landschaft, des Kostüms, des Stillebens geben einander dabei nichts nach. Man kann freilich nicht behaupten, daß er den mächtigen Zauber von Rembrandts Helldunkel, die übersinnliche Tiefe von Vermeers Kolorit, oder die poetische Intimität eines de Hoogh erreicht hat, oder in Stilleben, wie Kalf, einen reizvollen Traum zu verwirklichen wußte; seine Art ist eben eine ganz verschiedene. Daß er aber das Raumgefühl bei einer wild belebten Fülle von Gestalten zu bewahren weiß, daß seine Stilleben, die stummen aber ausdrucksvollen Teilhaber an der Handlung auch als solche ganz vorzüglich sind in der Wiedergabe der Materie und von schlichtester Natürlichkeit in der Anordnung, daß er den landschaftlichen Hintergründen immer die Atmosphäre zu geben weiß, zeigt sich schon bei der flüchtigsten Betrachtung. Die Könner mögen sich ergötzen an der unübertroffenen Leichtigkeit, womit er die schwersten Aufgaben löst, den Lichtfall malt, seine Pläne und Gruppen zweckmäßig verteilt oder die große Gardine pinselt, die (wie öfters bei Dou, aber wieviel ungezwungener hier!) nach oben den Raum abschließt. Im herrlichen Bilde „die Menagerie“ im Haag, zeigt er sich dann auf einmal als ein ausgezeichneter Tiermaler. Soll ich noch die Originalität und den feinen Geschmack des Koloristen loben, der diese blauen Sammetkleider, das Schwarze der Doktoranzüge, die perlgrauen oder lilagrauen seidenen Stoffe, das gewagte Gelb und das noch gewagtere Rot so frisch und prunklos malt und harmonieren läßt? Diese Sachen sind bei ihm selbstredend: er erschöpft in seinen gelungenen Bildern nicht nur alle geistigen Möglichkeiten des Subjekts, sondern auch die visuellen Möglichkeiten der Form. Eine Darstellung Jan Steens ist nicht erdacht, sondern erlebt, er erfindet nicht, er empfindet. Wiewohl nicht alle seine Bilder von der sorgsamen Ausführung sind, die ein „Prinsjesdag“ auszeichnet oder von so vollkommener Stimmung wie „Fröhliche Heimkehr“, wo die Wehmut des fallenden Abends bei aller Brutalität der Handlung das Ganze emporhebt oder der „Quacksalber“ (ebenfalls in Amsterdam), wo die Silhouette dieses gar imponierenden Priesters des Betrugs sich fast dämonisch gegen den hellen Himmel abzeichnet, — ist die Sphäre immer richtig getroffen, überzeugend. Denn der Maler Jan Steen ist dem Erzähler gehorsam. Die vollkommene Technik zeigt sich kaum. Die Technik bleibt Sprache. Die edle Virtuosität eines Frans Hals zeigt sich mit Übermut, die zahme Virtuosität eines Dou erniedrigt sich zur bloßen Nachahmung. Die Virtuosität Steens fügt sich. Manche seiner Bilder sind ganz hell und bunt, andere verhältnismäßig „in mineur“, ganz nach

seiner eigenen Stimmung und nach der Aufforderung des Subjekts. Aus der Tatsache, daß ein Bild Brouwers das Zehnfache einbrachte, ein Gerard Dou noch viel mehr, geht wohl hervor, daß er es weder den damaligen Kunstsnobs noch den Philistern recht gemacht hat und seine Gönner unter dem anspruchslosen Mittelstand fand, der sich keine Kunst und nichts Kunstfertiges, sondern etwas recht Amüsantes kaufen mochte. „Celare artem summa ars."

Ich glaube, daß die Kenner und Liebhaber Jan Steens über seine Bedeutung ohne Mühe und Streit im klaren sein können. Er hat sich vollständig ausgesprochen. Er ist keiner von den großen Einsamen, kein Titan, kein Olympier. Von der großen Phantasie eines Pieter Bruegel, die einer heroischen Weltanschauung dient, auch mit den Mitteln des Realismus und in der Laune des Humors, hat er nichts. Das rhythmische, dekorative Element fehlt ihm, man möchte lieber sagen, ist seiner unmittelbaren Sachlichkeit fremd. Aber auch, wenn man die Reihe derjenigen übersieht, die das Schauspiel des menschlichen Treibens mit denselben humorvollen und kühlen Augen betrachtet und in gleich unbefangener Weise darzustellen versuchten — ich nenne einen Debucourt, einen Wilkie, einen Chodowiecki, die besten Illustratoren des englischen Punch, wie Charles Keene, einen Spitzweg —, so bleibt nur er als der klassische Meister dieses Stils vor uns stehen. Keiner möchte wohl behaupten, daß diese fröhliche Natürlichkeit der Höhepunkt aller menschlichen Weisheit sei oder diese schöne Malerei der Zenit malerischer Fähigkeiten. Aber ein großer Maler ist er gewesen und ein ganzer Mensch.

JAN STEEN, DIE KRANKE

KARL BLECHEN, FLUSSLANDSCHAFT
SAMMLUNG GROSELL

GUSTAF BRITSCH UND SEINE THEORIE DER BILDENDEN KUNST

VON

HERMANN BEENKEN

Vor dem Kriege war es, und ich studierte mein erstes Semester in München. Ich hatte den Wunsch, auch meine ein wenig kümmerlichen Fähigkeiten im Zeichnen weiterzubilden, und da empfahl man mir Gustaf Britsch. Ich suchte ihn in seiner Wohnung auf in der Theresienstraße. Ein Atelier war da nicht. Wer war dieser Herr Gustaf Britsch denn? Kein Maler, wie sie in München wimmelten, kein professioneller Zeichenlehrer, auch kein Mann mit einem akademischen Titel. Einer der sich nicht einreihen ließ! Und seltsamer noch: als ich kam, und auch später, wurde mir nicht Papier, Stift, Feder, Kohle oder Pinsel in die Hand gedrückt, wie ich es erwartet hatte. Auch Britsch schien dergleichen nie anzurühren. Und ich, der ich hatte zeichnen lernen wollen, mußte theoretische Privatkollegs anhören, dieser Mann redete halbe Stunden lang und länger noch auf mich ein. Was er sagte, habe ich nur zu einem sehr kleinen Teile begriffen und wohl auch rasch wieder vergessen. Dabei beschuldigte dieser Herr Britsch einen bekannten Hochschuldozenten meines Faches, er habe ihn ausgehorcht, geistigen Diebstahl an ihm begangen, eine Beschwerde gegen diesen Dozenten liege schon bei den akademischen Behörden. Ein Querulant also, und ich glaubte, etwas wie einen dunklen Schwindel zu ahnen. Vielleicht wäre ich nach der ersten Stunde schon fortgeblieben, hätte nicht hinter der Empfehlung — Curt Gerstenberg hatte sie mir gegeben — der verehrte Name Heinrich Wölfflins gestanden. Ich blieb also, obschon mich die endlosen theoretischen Auseinandersetzungen wenig ergötzten. Bald aber fesselte mich das zum mindesten ungewöhnliche praktische Vorgehen dieses Lehrers: er schickte mich in den Zoo, und ich glaubte, da nun endlich würde ich zeichnen sollen, aber wieder irrte ich: ich sollte mir irgendwelche Tiere nur genau ansehen, etwa einen Panther fünf Minuten, ein Reh fünf Minuten, einen Strauß, einen Marabu und so fort. Erst zu Hause durfte ich mich daran machen, in einfachen Umrissen, die mit Farbe ausgefüllt wurden, diese Tiere wiederzugeben. Aus dem Gedächtnisse, wie ich sie mir eingeprägt hatte. Die Ergebnisse schämte ich mich geradezu vorzuzeigen. Zu meiner Verwunderung jedoch wurden meine traurigen Produkte von Britsch weder kritisiert noch verbessert, sie wurden vielmehr ernstlich gewürdigt, zum Ausgangspunkt weiterer sehr gelehrter Erörterungen genommen, — die ich wiederum nicht verstand — und dann schließlich ad acta gelegt. Und immer wurde ich in den Zoo geschickt, dann auch in die Vasensammlung, um mir in ähnlicher Weise antike Gefäßformen einzuprägen. Was mich überraschte, war nun, wie ich von Besuch zu Besuch mehr und mehr Gesehenes unterscheiden lernte,

wie sich mein Formengedächtnis unglaublich rasch differenzierte. Der Lehrer aber belobte nun nicht diese von mir selbst stark empfundenen Fortschritte als eine wachsende Annäherung an das Richtige, für die ich sie halten zu müssen meinte, sondern er fuhr fort, zu theoretisieren. Es gäbe Stufen, die seine Schüler nacheinander in logischer Folgerichtigkeit zu durchschreiten hätten, und schon bald werde es mir gelingen, Tiere etwa im Stile und in der Stilreinheit früher griechischer Vasenbilder zu malen. Und Britsch zeigte mir in der Tat erstaunliche Arbeiten älterer Schüler, die dies bestätigen sollten. Schließlich werde ich auf diesem Wege auch zu der Darstellungsstufe von Giottos Kunst gelangen, es sei möglich, nacheinander die Stadien der historischen Kunstentwicklung zu durchlaufen und durch eigenes Gestalten von innen heraus zu verstehen. Dies schien phantastisch und verlockend zugleich. Warum sollte ich die Probe nicht machen?

Das Semester endete, und es kam der Krieg, die Beziehung zu Britsch brach ab. Jahrelang hörte ich nichts von dem Manne, und eines Tages hieß es, er sei gestorben. Einer von den Vielen, die der Tod in jenen Jahren hinweggerafft hat! Schon damals hatte ich ihn fast vergessen, und das Schwinden jeder Erinnerung an seine Person und an seine Theorie nahm seinen Fortgang, kaum daß alle paar Jahre einmal irgendwo sein Name fiel, und dann ward auch schon der Gesprächsstoff gewechselt.

Und mit jenem Mißtrauen, das mich dieser Persönlichkeit gegenüber nie ganz verlassen hatte, habe ich vor kurzem auch ein erst jetzt erschienenes Buch geöffnet: Gustaf Britsch, Theorie der bildenden Kunst, herausgegeben von Egon Kornmann, Leiter des Gustaf Britsch-Institutes in Starnberg (München, F. Bruckmann, 1926). Die Lektüre der ersten Seiten vermochte die Skepsis nicht zu verscheuchen: eine Darstellung aus zweiter Hand, denn Britsch selbst hat keine zusammenfassende Formulierung seiner Ideen hinterlassen (der Anhang des Buches enthält nur einige Fragmente), persönliche Einwirkung und mündliche Lehre sind ihm wesentlicher gewesen. Die Terminologie der Erörterungen schien nicht sehr glücklich, die Analysen waren nicht immer exakt, reizten häufig zum Widerspruch, und das Lesen ging nicht ohne Mühe von statten. Erfreulicherweise ist es kein dickes Buch, und die Darlegungen gehen auf Allgemeinverständlichkeit aus. Hinter der wenig befriedigenden äußeren Form wird man aber bald eines Ideengehalts inne, dessen Tragweite eine außerordentliche ist. Gedanken treten zutage, die neu und schroff scheinen und die doch wie mit einem Rucke altgewohnte Vorstellungen umzustürzen vermögen.

Mir selber ging es so — es sei erlaubt, auch dies Persönliche noch zu berichten —, daß ich jetzt erst begriff, wie durchaus nicht fruchtlos jene Privatvorträge gewesen waren, die ich vor mehr als zwölf Jahren hatte anhören müssen. Denn wie eine Saat waren damals Gedanken in mich geworfen, die erst Jahre hinterher aufkeimten und aus dem Dunkel des Unterbewußtseins in das Licht des wissenschaftlichen Denkens hinaufwuchsen. Gedanken fand ich in dieser Theorie wieder, die ich bisher für mein ureigenstes geistiges Eigentum hatte halten müssen. Und so war, was ich für geistige Zeugung gehalten hatte, mitunter nur Anamnesis gewesen. Die Ideen von Britsch hatten gleichsam anonym in mir gewirkt, und so habe ich wohl diesem Toten, diesem vergessenen Lehrer noch eine Dankesschuld abzutragen, von der ich nicht weiß, wie groß sie sein mag.

Will man die Theorie von Britsch allgemein charakterisieren, so muß man zunächst sagen, daß sie auf den Gedankengängen Conrad Fiedlers aufbaut. Unter dem Titel „Bildende Kunst“ verstehen wir geistige Leistungen, die die Erlebnisse des Gesichtssinnes als solche zum Gegenstand der Verarbeitung haben. Im Grunde wird der sichtbare Gegenstand für das Bewußtsein überhaupt erst durch die Tätigkeit, die wir „bildende Kunst“ nennen, geschaffen. Wie das theoretische Denken eine Auseinandersetzung mit der Welt ihrer Begreifbarkeit nach ist, so ist bildende Kunst es mit der Welt, insofern sie uns als sichtbare gegeben ist. Während Fiedler aber sich im wesentlichen mit der Formulierung dieser Erkenntnisse ganz im allgemeinen begnügt hatte, geht Britsch der inneren Genesis unserer sichtbaren Gegenstandswelt nach. Was ist der Beginn aller auch nur denkbaren Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit? Hier wird das Problem der Kinderzeichnungen in der fruchtbarsten Weise erörtert. Für die Beurteilung dieser ihrem Wesen nach frühesten und zugleich vielleicht unmittelbarsten Produkte bildnerischer Tätigkeit werden überraschende Gesichtspunkte eingeführt. Es sind Kriterien, die aus dem Wesen dieser primitiven Darstellungsstufe selber entwickelt werden, und ich glaube, daß der künftige Zeichenunterricht unserer Schulen, der sich ja jetzt endlich auf einem guten Wege zu entwickeln beginnt, an den hier erörterten Gedanken nicht wird vorbeigehen können.

Ein Beispiel für die neue Betrachtungsweise: Wenn ein Kind einen Kopf zeichnet und es macht einen Kreis mit zwei Punkten als Augen, einem senkrechten und einem wagerechten Strich als Nase und Mund darin, so ist damit nur Kopf, aber nicht Vorderansicht im Gegensatze zu Seitenansicht des Kopfes gemeint, und jede Beurteilung hat davon auszugehen, daß der Gegenstand „Ansicht des Kopfes“ für das kindliche Bewußtsein überhaupt noch nicht existiert. Es ist „Kopf“ gemeint und dies Gemeinte ist durch den Kreis abgesetzt gegen das, was nicht „Kopf“ ist. In dieser Setzung eines bestimmten sichtbaren Gegenstandes sind dann weiter, da das Kind bereits primitive Richtungsunterscheidungen zu treffen vermag, Nase und Mund gegeben. Es wäre aber falsch, wenn man ihm die Verarbeitung nun schon eines so komplizierten Richtungsverhaltes wie „Umriß des Kopfes“ zumuten würde, da eine solche einen viel entwickelteren Vorstellungszusammenhang voraussetzt. Auf einer noch primitiveren Stufe etwa ist auch der Gegenstand Kopf noch nicht als solcher „beurteilt“ und unterschieden. Er ist etwa mit dem Rumpfe noch eins, und die Arm- und Beinstriche setzen unmittelbar an ein einziges, auch die Augenkreise enthaltendes Rund an.

Aus dieser Einstellung ergeben sich konsequenterweise ebenfalls Kriterien für die Beurteilung archaischer künstlerischer Tatbestände. Es ist sinnlos, zu sagen, die Figuren ägyptischer Flachreliefs vereinigten in „unnatürlicher“ Weise die Vorderansicht der Brust mit den Seitenansichten von Kopf und Beinen. Es ist deshalb sinnlos, weil auch in diesen relativ entwickelten Kunstwerken so etwas wie eine „Ansicht“ von Gegenständen immer noch nicht das Objekt

der künstlerischen Gestaltung war. Ebenso sinnlos ist es aber auch, zu sagen, das Kind oder der primitive Künstler gäben nur das wieder, was sie wüßten, nicht das, was sie sähen. Entscheidend ist, daß es eben das Sehen selber ist, das sich entwickelt, und daß es als geistiger Vorgang keineswegs jenes fixierte, kameramäßige und die „Ansichten" der Dinge gebende Sehen zu sein braucht, das der heutige Mensch als das allein „richtige" zu bezeichnen gewöhnt ist. So ist das Kunstwerk auch ausschließlich aus seiner eigenen Gesetzlichkeit heraus, d. h. von seiner Stufe her, sich mit Sichtbarkeit auseinanderzusetzen, verständlich, und jedes Messen des Erreichten an einer vermeinten objektiven „Naturwahrheit", die es im künstlerischen Sinne überhaupt nicht gibt, ist ungerecht und verhängnisvoll, indem es außerkünstlerische Gesichtspunkte an die Leistung heranträgt.

So ergibt sich die Aufgabe, Aussagemöglichkeiten für eine Beurteilung des Kunstwerks zu formulieren, die seinem eigensten Wesen gemäß sind und die die Grundlagen für ein Verständnis des betreffenden „Stiles" zu schaffen haben. Britsch hat hier für die Beurteilung der primitiven Kunststufen einiges Wesentliche und zweifellos Bleibende geleistet. Sowie es sich um hochentwickelte künstlerische Bestände handelt, versagt er. Seine Ablehnung der zentralperspektivischen Bildkonstruktion als außerkünstlerisch (weil sie sich mechanischer Mittel bedienen könne), ist zwar für eine zeitgemäße Bevorzugung alles Primitiveren und das Bevorzugen der Sache selbst gegenüber der Ansicht der Sache symptomatisch; wissenschaftlich aber ist sie unhaltbar, und eine weitergeführte Differenzierung seiner Theorie hätte auch Britsch gerade die im eminenten Sinne künstlerische Leistung jener von der Renaissance geschaffenen Konstruktion verstehen lassen müssen, eine Leistung, die freilich auch nur zeitstilbedingt, also entwicklungsgeschichtlich gesehen, vergänglich gewesen ist.

Das Verdienst der Britschschen Theorie ist es, neue Möglichkeiten, und zwar an einer ganzen Reihe von Punkten, eröffnet zu haben. Aber bei dem Eröffnenden ist sie stehen geblieben, und über bloße Anfänge geht es kaum hinaus. Diese Anfänge jedoch sind so bedeutsam, daß die Arbeit von Generationen hier den Ausgang zu nehmen vermag. In erster Linie die Arbeit der stilanalysierenden Kunstwissenschaft, in zweiter — Britsch selber hätte gewiß gesagt: in erster — die des praktischen Kunstunterrichtes, zumal in den Volks- und Mittelschulen. Britsch hat wohl auch an eine Befruchtung des schaffenden Künstlers durch seine Ideen gedacht. An eine solche vermögen wir nicht zu glauben. Denn — darüber sollte kein Zweifel sein — diese Theorie ist nur einseitig. Bildende Kunst ist zwar ihrem Wesen nach eine rationale Auseinandersetzung des Menschen mit dem Problem der sichtbaren Form; aber sie ist es nicht *nur*. Und von all dem Anderen, was sie auch ist oder wenigstens sein *kann*, ist in dieser Theorie nur sehr wenig die Rede. Der Leser wird sie an allen Enden selber weiterbilden und sich ergänzen müssen.

KARL BLECHEN, ZWEI FRAUEN IM PARK
SAMMLUNG GROSELL

DRACHE UND RATTE. GÜRTELSCHLOSS AUS GRAUEM JADE. HAN-ZEIT. SAMMLUNG CULTY
AUSGESTELLT IN PARIS IM MUSEUM CERNUSCHI

LIEBERMANN

VON

JENS THIIS

In den nordischen Ländern begrüßen wir einstimmig Max Liebermann als den großen Freigeist der germanischen Kunst.

Er hat die echte Wahrheit suchende Tradition von dem Bahnbrecher Menzel aufgenommen, weitergeführt und impressionistisch pointiert mit sprühender Lebendigkeit.

Ein schauender Vorposten ist er in seinem langen Leben gewesen mit wachen Sinnen für die lebenden Kräfte der modernen Kunst. Kein Vorurteil, kein Chauvinismus hat ihn abgehalten, die schönen Werte der neueren französischen Kunst zu behaupten und leidenschaftlich zu verteidigen.

Und damals, im Jahre 1892, da Munch als eingeladener Gast beim Berliner Künstlerverein mit seinen schönsten Bildern, die jetzt unsere großen Klassiker bedeuten, schimpflich ausgeschlossen wurde, war es Liebermann an der Spitze, der mit allen tätigen Kräften aus diesem verknöcherten Künstlerbund ausgetreten ist, um die Berliner Sezession zu begründen. Wahrhaftig eine schöne Geste und eine große Tat, deren bei uns gedacht werden soll!

Ich bewundere Liebermann in seinen kraftvollen und überzeugenden Werken der Jugend als den vorzüglichsten der Realisten. Ich bewundere ihn noch mehr in seinen holländischen Bildern mit arbeitenden Frauen und ruhenden Alten. Er hat Ausdruck gegeben der demütigen Einförmigkeit des Lebens, er hat sie künstlerisch in schönem rhythmischen Parallelismus verherrlicht.

Liebermann hat den großen Millet und den gemütvollen Israëls demokratisiert, ihre ehrwürdigen Begriffe von der Arbeit und der Zusammengehörigkeit der Menschen weitergeführt. Und dies hat er getan mit lauter malerischen Mitteln, ohne literarischen Einschlag. Rhythmus in der Gruppierung, Einförmigkeit in der Haltung — das genügt für die dekorative Wirkung. In diesem Rahmen der Komposition sprüht das persönliche Leben.

Und wie hat er weiter in seinen Landschaften und Gärten die Poesie des Schattens kultiviert, das schöne Kühle und die Macht der Sonne! Wie feurig blühen die farbigen Blumen seiner Gärten. Und wie häufen sich in satter malerischer Opulenz die Früchte der holländischen Erde in seinem Meisterwerk „Obstmarkt in Amsterdam"!

Ein Ironiker, ein kluger Wissender von den Menschen und sich selbst ist Liebermann — darum auch ein großer Porträtmaler. Aber seine wahre Größe fühlt man in den Naturbildern mit dem schattigen Grün oder dem wogenden Meer, wo nackte Buben feurige Pferde am Strande zähmen.

Ein jugendlicher Alter, der so das Leben preist, ist eine schöne Erscheinung der Gegenwart. Die Jugend braucht vielleicht eine „neue Sachlichkeit". Mir genügt vorläufig die seinige.

Wenn Deutschland jetzt zu Liebermanns achtzigstem Geburtstag seinen Ehrenkranz um den schönen kahlen Schädel legt, sind auch einige duftende Hochgebirgsblumen vom hohen Norden darin eingeflochten.

Anmerkung der Redaktion: Dieser Beitrag war für das Juliheft bestimmt, ist verspätet eingelaufen und wird darum in diesem Heft mitgeteilt.

DIE INTERNATIONALE BUCHKUNSTAUSSTELLUNG IN LEIPZIG

VON

MAX FRIEDRICH SCHEFFLER

Zwanzig Nationen mit tausend Künstlern und Buchgewerblern repräsentieren hier zeitgenössische Buchkunst. Diese umfassende Veranstaltung des Vereins „Deutscher Buchkünstler" gibt eine vergleichende Übersicht der besten buchkünstlerischen Arbeiten aller Länder innerhalb der letzten zwölf Jahre, setzt also den Gedanken der „Bugra" von 1914, soweit er der Buchkunst diente, fort. Dies zu einem Zeitpunkt, wo sich die kunstgewerbliche Bewegung – der jedes Gewerbe Entscheidendes zu danken hat — in ihrer artistischen Form vollendet zu haben scheint und überall Wege zu den Bedürfnissen einer veränderten Wirtschaft und Mentalität gesucht werden. Für die Beurteilung ist es wichtig, daß die angewandte Kunst hier als Selbstzweck gewertet wird, der rein künstlerische Standpunkt betont ist, daß das Bestreben herrscht, die Kunst um ihrer selbst willen in die Technik zu tragen — als sei das Technische ein Hemmnis für die Entwicklung künstlerischer Form.

Es handelt sich um „Buchkunst", nicht um Buchdruckerkunst, obwohl man diese mit unter dem Begriff verstanden wissen will. Das Gewerbe und seine typische Produktion ist nicht vertreten, wenigstens nicht offiziell. Die Buchkünstler stellen sich an die Spitze des Gewerbes als Führer, im Bewußtsein einer weiteren Mission. Dieses Bewußtsein wirkt schon darum suggestiv, weil eine Ausstellung des eigentlichen Gewerbes im Ganzen nie dieses Niveau ausgeglichenen Geschmacks erreicht hätte; vielleicht aber, daß eine Ausstellung in Gemeinschaft mit dem Gewerbe die neuen Wege berührt oder gar gedeutet hätte.

„Buchkunst" nannte vor etwa dreißig Jahren eine Anzahl bildender Künstler ihre kunstgewerblichen Bestrebungen, das in gleichgültiger Massenproduktion erschöpfte Buchgewerbe wieder mit der Tradition zu verbinden und ihm Niveau zu geben. Das damals entstandene moderne Kunstgewerbe hat wirkliche Erneuerung gebracht und einen Buchstil geschaffen, der internationale Beachtung fand. Eine Art Tradition konnte entstehen, weil die Künstler in den Gesamtprozeß der Buchherstellung eingriffen, sich mit den technischen Bedingungen vertraut machten und mit den Grundelementen der Type, des Einbandes, der Typographie auseinandersetzten. Die Bewegung begann ornamental, fand abstrakte Formen, entwickelte das Technische und ist schließlich aus Mangel an lebendiger Anregung — die nur der nahe Umgang mit dem Material gewährt — in eine merkwürdige Zwischenstellung, in eine Spezialisten-Tätigkeit uniformen Charakters gedrängt worden und so ihres Grundgedankens verlustig gegangen. Die Krisis hier wie im ganzen Kunstgewerbe ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die Buchgewerbler sich zwar „dem Buche verschrieben" haben, nicht aber unmittelbar im Gewerbe leben; daß sie neben ihrer Tätigkeit meist ausübende, freie Künstler geblieben sind und notwendig von der Kunst aus denken, wo sie die lebendige Technik entwickeln und die Form von dieser empfangen sollten.

Dieser Zwiespalt erklärt auch den Stand der Buchillustration, die doch nur einen kleinen Teil der eigentlichen Buchkunst darstellt, neben Bucheinband und Schriftzeichnung aber den breitesten Raum erhalten hat. Angewandte und freie Graphik stehen sich hier gegenüber. Richter und Menzel zeichneten als letzte noch für eine Originaltechnik; die neunziger Jahre und die Jahrhundertwende sahen, nach einer Zeit dunkler Illustratorenkünste, nur noch Künstler, die für photomechanische Verfahren arbeiteten: vor allem Oberländer, Busch und den Simplizissimuskreis. Die buchgewerbliche Bewegung brachte uns die angewandte Illustration, die sich der streng geschlossenen, typographischen Form „rhythmisch" einordnen sollte. Als Ideal des illustrierten Buches erschien hier etwa das mittelalterliche Blockbuch, und man hat uns ja auch wieder ganz in Holz geschnittene und sogar geschriebene Bücher beschert. Die Ergebnisse typographischer Illustration wirken einheitlich trocken und monoton. Die freie Illustration hat sich den Originaltechniken wieder zugewandt und bleibt damit einem kleinen Kreise von Zahlungsfähigen vorbehalten. Bezeichnend ist, daß sich aus der stattlichen Zahl illustrierender Künstler Gruppen von Geistesverwandten bilden lassen, daß die einzelnen Sippen einem Ahn nachschlagen — meist einem ausgesprochenen Illustrator — und daß sogar etwas wie internationale Familienähnlichkeit festzustellen ist.

Man beobachtet eine gewisse Gleichartigkeit des Stils in den meisten Ländern, oft bis zur Grenze einer nur leicht nuancierten Einförmigkeit. Überall ein Zurückgreifen auf alte Formen, eine erstaunliche Geschicklichkeit und ein Zug zum Weichen, Gefälligen, der oft unpersönlich wirkt. Die Betonung des Geschmacklichen, des Ornamentalen bringt eine Überschätzung des formalen und einen Konventionalismus, der seiner Natur nach eklektisch und konservativ ist. Diese Gleichartigkeit wird nicht zuletzt durch den Mangel an wirklichen Buchschriften erzeugt; auch die deutschen Künstlerschriften, die den Ruhm der deutschen Buchkunst begründeten, sind bei aller Mannigfaltigkeit in der Abwandlung doch nur Erzeugnisse eines feinen Dilettantismus und nicht zufällig wirken sie wie ausgesprochene Akzidenzschriften. Es ist, als wären sie für die beschränkte Vervielfältigung bestimmt. Die Arbeiten von Rudolf Koch sind anderer Art; sie interessieren im besonderen, weil versucht wird, den Weg des Künstlers zu verlassen und den des Fachmannes zu gehen. Die alten Vorbilder werden unabhängiger verarbeitet, der Ausdruck ist kräftiger. Eine Fülle von Aufgaben harrt sachlicher Lösung: die Setzmaschinentype, die Zeitungsschrift, die Plakattype; die prätentiöse Einstellung erschwert aber diese Aufgaben unnötig.

Sollte nicht das durchaus Zweckentsprechende immer auch das ästhetisch Schöne, das durchentwickelt Technische nicht auch künstlerische Form sein?

Die Fülle prächtiger Handeinbände bringt den Gedanken nahe, daß die rein handwerklich ausgeübte Kunstbinderei zu den aussterbenden Berufen gehört; die Modeansicht, daß der Buchdeckel ein graphisches Blatt sei, vergeht. Die buchgewerbliche Konfektion, der wir entgegengehen, wird das Material und die Sparsamkeit betonen.

Frisch und naiv in der Buchherstellung erscheinen die nach 1918 neu entstandenen Staaten; besonders Polen findet überraschende Lösungen, farbenfroh und unmittelbar. Man sucht für seine volkstümliche Buchkunst nach einem Vergleich mit dem früheren Rußland. Die Sowjetunion wirkt dagegen fast intellektuell und wie absichtlich unpersönlich. Die Broschur der Masse ist sicher nicht populär und wirkt ein wenig wie Auftragsarbeit.

Da die elementare Typographie, als ihrer Natur nach unpopulär, kaum gezeigt wurde, ist leider nicht ein entscheidendes Bild der Länderproduktion zu gewinnen. Ein Vergleich der nationalen Verlagsunternehmungen mit den typischen Erzeugnissen wäre sehr aufschlußreich gewesen. Frankreich hat beispielsweise kaum eine ausgesprochene Buchkunst, erscheint darum auf der Ausstellung merkwürdig schwach und hat doch mit die beste Buchform des modernen Romans geschaffen. Das französische Kunstbuch, den englischen Roman, die amerikanische Standardform für Wochenschriften hätte man zu sehen gewünscht. Amerika war aber nur mit einem unscheinbaren Stand vertreten; auch die Union besitzt keine ausgesprochene Buchkunst, pflegt vielmehr den wenig aufregenden englischen Stil für ihre verhältnismäßig geringe Buchproduktion; besitzt dagegen ein Heer von Spezialisten-Graphikern, das der Industrie eng verwachsen ist. Die Form der illustrierten amerikanischen Zeitschrift beginnt auf Deutschland zu wirken; manches ist drüben zu lernen dank rationeller und unsentimentaler Arbeitseinstellung. Sicherlich ist Amerika nicht das Land des „idealen" Geschmacks; sehen wir aber vom Geschmack einmal ab, sehen wir, wie dort Bedürfnisse geweckt, geschaffen und befriedigt werden. Unsere Seele wird nicht sogleich Schaden leiden, wenn wir einmal unliterarisch denken wollen: die Entwicklung der Zeit ist dem Buche nicht günstig, ein Gefühlswandel erzwingt einen Stilwandel; alles Geschmackliche ist davon abhängig, wie sich die Technik entwickeln wird und diese ist wieder abhängig von der Wirtschaft. Das Buchgewerbe ist industriell geworden und weist auf Reihenproduktion zur Erzeugung billiger Waren. Aufgabe wäre es, allenthalben Normen zu schaffen, die brauchbar sind und jedem Anspruch genügen. An Stelle der Devise „Buchschönheit" hätte zu treten das Wort Buchbrauchbarkeit, Buchzweckmäßigkeit, und jeder Gedanke müßte vom Gesichtspunkte der Vervielfältigung aus gefaßt werden. Vielleicht werden wir dabei zu Normalformen kommen, die ebenso folgerichtig sind wie die Formen unserer modernen Verkehrsmittel, bei denen doch niemand daran denkt, daß etwa das „Geschmackliche" der Ausgangspunkt der Konstruktion gewesen sei.

Diese Wege wird vielleicht schon die Internationale Presse-Ausstellung 1928 in Köln berühren oder deuten.

DRACHE. GÜRTELZIERAT AUS GRAUBRAUNEM JADE. SUNG-ZEIT. SAMMLUNG Mme. LANGWEIL
AUSGESTELLT IN PARIS IM MUSEUM CERNUSCHI

FORMPROBLEME DER WERDENDEN WELTSTADT

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Berlin wird unter dem Druck zunehmender Verkehrs- und Wirtschaftsnöte in allernächster Zeit vor eine Reihe höchst gewichtiger Bauaufgaben gestellt werden, mit deren Lösung die städtebauliche Gestaltung der jungen Weltstadt auf Jahrzehnte hinaus entschieden und festgelegt wird. Sinn und Bedeutung dieser kommenden Aufgaben werden in lehrreicher Weise durch eine kleine Sammlung von Stadtplänen, Modellen und Entwürfen veranschaulicht, die die Architektenvereinigung „Der Ring" dem Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung eingegliedert hat. In dieser programmatisch ausgewählten, von dem Architekten Hugo Häring geschickt zusammengestellten Plansammlung ist übrigens auch ein Abdruck des Haussmannschen Stadtplanes für Paris zu finden, mit jenen großen, das Stadtinnere aufschlitzenden Straßendurchbrüchen, die zwischen 1850 und 1870 mit einem Kostenaufwand von etwa zweieinhalb Milliarden Franken ausgeführt worden sind. Mit diesem (ebenso berühmten wie berüchtigten) Plan wird, offenbar nicht ohne Absicht, das verführerische Bild einer modernen Großstadt heraufbeschworen, die alle ihre städtebaulichen Unternehmungen mit dem lebendigsten Gefühl für die Würde der Erscheinung, für den idealen Wert des Cachets durchzuführen wußte und sich damit die unerhörte und unübertroffene Wirkung der großen Form gesichert hat, die alle Welt immer wieder in ihren Bann schlägt.

Berlin kann sich solcher glückhaften Repräsentation seines Stadtbildes bisher nicht rühmen und hat sich als Weltstadt, als Wirtschafts- und Kulturzentrum seine Form erst noch zu prägen. Das Problem, das hier zur Lösung steht, blieb in den ersten Stadien der neuen Entwicklung unverstanden, oder kam doch über die Bearbeitung nebensächlicher Teilaufgaben nicht hinaus. Gerade die Wirtschaft, die mit dem Übergang zum Industrialismus die moderne Großstadt recht eigentlich erst geschaffen hat, zeigte sich den neuen städtebaulichen Aufgaben in keiner Weise gewachsen. Die unzureichende Behandlung der Wohnungsfrage beweist zur Genüge, daß ihre vielgerühmten organisatorischen Kräfte hier völlig versagten. Was Berlin im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts an bescheidenen städtebaulichen Werten gewann, dankt es nicht der Wirtschaft, sondern der Initiative des Militärstaates und seinen strategischen Interessen. Der Ausbau der durchgehenden Eisenbahnverbindung von Osten nach Westen und das Fehlen der gleichartigen Nord-Süd-Linie ist eines von vielen Beispielen dafür, und die Ausstellung bestätigt diese Tatsache an einem kleinen, sehr interessanten Ausschnitt: den Plänen für die Anlage des Königsplatzes und seiner Umgebung. Der Militärstaat schuf sich in diesem Platz einen weiträumigen Exerzier- und Paradeplatz, und erst Schinkel hat in einem Plan vom Jahre 1840 versucht, diesen städtebaulichen Keim zu einer großen monumentalen Anlage zu entwickeln, indem er nordwärts über den Platz eine große Achse zur Spree führt, die an der Invalidenstraße in dem Monumentalbau einer Kirche ihren architektonischen Abschluß finden sollte. Das neue Viertel gliedert er durch einen zweiten Achsenzug, der parallel zur Invalidenstraße von dem alten friderizianischen Invalidenhaus ausgeht und zu einem neuen großen Exerzierplatz führt, den er mangels anderer Gelegenheiten mit Kasernen und Gefängnisbauten architektonisch umrahmt!

Aus den ausgestellten Plänen geht deutlich hervor, wie mit dem Wechsel der führenden Machtgruppen, die hier gleichsam konfrontiert werden, mit dem Übergang vom alten Militärstaat zum modernen Wirtschaftsstaat, sich die Problemstellung im Städtebau grundlegend verändert. Die Stadt wird jetzt als einheitlicher Organismus begriffen und das Problem spitzt sich darauf zu, die Stadt als Ganzes, als Organ der gesamten Volkswirtschaft, gemäß ihren vielfältigen Funktionen für das Wirtschafts- und Geistesleben, durchzuformen und zu gliedern. Die Ausstellung zeigt ein eklatantes Beispiel der neuen Betrachtungsweise in dem interessanten Ausschnitt eines Bebauungsplanes für Groß-Berlin, den der Architekt Martin Mächler ausgearbeitet hat. Dieser Ausschnitt behandelt im Rahmen eines umfassenden Gesamtplanes das Kernproblem der modernen Großstadt, deren Wesen es ist, Konzentrationspunkt des Verkehrs zu sein: die Anlage des Zentralbahnhofs und der ihm angegliederten Viertel. Diesen Zentralbahnhof, dem er bezeichnenderweise den Namen „Friedrich-List-Bahnhof" gibt, will Mächler an die Stelle des heutigen Humboldhafens legen, also ungefähr in den Schnittpunkt der Ost-West- und Nord-Süd-Verbindungen. Dem Bahnhofsviertel gliedert er in engster Verbindung und dem Fremdenverkehr unmittelbar zugänglich, ein ausgedehntes Ausstellungsviertel an. Ein breiter gerader Straßenzug führt vom Bahnhof ausgehend über den ehemaligen Königsplatz, um den sich das Regierungsviertel mit den Dienstgebäuden der Reichsregierung gruppiert, in die Stadt hinein. Eine Reihe großer Durchbrüche verteilen und regeln den Blutfluß des Stadtorganismus und schaffen dem Großverkehr freie Bahn: ein Plangebilde, aus dessen Hauptlinien die Bedürfnisse der Wirtschaft deutlich abzulesen sind.

Das Problem des Zentralbahnhofs ist für Berlin von höchster Aktualität, und mit seiner durchgreifenden Lösung würden entscheidende Hindernisse endgültig beseitigt, die bisher einer großzügigen Stadtgestaltung den Weg verlegt haben (Eisenbahnbarrikade Potsdamer-Anhalter Bahnhof!). Und von den zahlreichen Teilproblemen, die heute lebhaft erörtert werden, würden vermutlich sehr viele sich als unwesentlich oder gar imaginär erweisen, wenn jenes Kernproblem erst einmal gründlich bearbeitet ist. Dazu ist auch die leidige Frage eines Durchbruchs zur City durch die Ministergärten an der Wilhelmstraße zu rechnen, eine Maßnahme, die das historische und gerade im Interesse des Cachets zu wahrende Gesicht Berlins empfindlich verändern müßte. Die Frage ist neuerdings auf Anregung des Stadtbaurats Wagner von einer Reihe führender Architekten bearbeitet worden. Unter den Arbeiten, die auf der Ausstellung in zahlreichen Modellen und Plänen gezeigt werden und denen wohl nur akademische Bedeutung beizumessen ist, steht neben den kühnen und

geistreichen Vorschlägen von Peter Behrens, Poelzig, Rading und Scharoun das schlichte und unauffällige Projekt Tessenows, das in der einfachen Natürlichkeit seiner Straßenführung eine sehr glückliche Lösung dieses heiklen Problems aufzeigt.

Inzwischen hat der neue Stadtbaurat auch die Gestaltung des Königsplatzes, der mittlerweile zum Platz der Republik geworden ist, erneut zur Diskussion gestellt und damit das aktuelle Problem aufgegriffen, der neuen Weltstadt eine neue architektonisch-repräsentative Form zu gewinnen. An der schwierigen Aufgabe, diesen Platz in ein neu zu schaffendes Regierungsviertel einzubeziehen, ihn damit architektonisch zu fassen und endlich zu einem Platzraum zu gestalten, was er bisher nicht ist, haben sich gleichzeitig drei Architekten versucht: Behrens und Poelzig umrahmen und schließen den Platz mit breiten Fronten, während Hugo Häring in einem sehr anregenden und klug durchdachten Projekt vorschlägt, ihn mit seitlichen Nebenplätzen zu verbinden und den Platzraum selbst durch Einbau von Treppen und Terrassen für die Entfaltung großer Volksmassen zu gliedern. Vom Reichstag aus entwickelt er eine große Achse, indem er die gegenüberliegende Platzwand nach einem monumentalen Straßenzug öffnet, an dem sich in stattlicher Folge die Gebäude der Reichsministerien aufreihen. Dahinter erstreckt sich ein schmales rechteckiges Wasserbecken, das durch Regulierung der Spree gewonnen wird, und am Ende dieser repräsentativen Prachtstraße erhebt sich, als point de vue und in korrespondierender Lage zum Reichstagsgebäude, das Palais des Reichspräsidenten. Eine zweite Hauptachse überquert den Platz und führt in geradem Zuge über die Straße der Republik (jetzige Siegesallee) zu dem preußischen Regierungsviertel, das um den Kemperplatz gruppiert ist: ein großzügiges und von künstlerischer Gestaltungskraft beschwingtes Idealprojekt, das den Sinn solcher Aufgabe erfaßt und ohne Prunk und falsches Pathos würdig und im Geist unserer Zeit herausarbeitet.

Gelingt es der Reichshauptstadt, die großen städtebaulichen Aufgaben, die jetzt ihrer Lösung harren, im Geiste jener schöpferischen Gestaltungsweise durchzuführen, die sich in den Plänen dieser Ausstellung manifestiert, so werden künftig ähnliche Katastrophen, wie etwa die trostlosen Anfänge des Messeviertels mit den planlos orientierten Ausstellungshallen, vermieden werden, und Berlin wird sich endlich auch in seinem Stadtbild in der noblen und würdevollen Form repräsentieren, die ihm als werdende Weltstadt gebührt.

MARIA SLAVONA, BLUMENSTÜCK

AUSGESTELLT IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

KUNSTAUSSTELLUNGEN

AUSSTELLUNGEN IN MAGDEBURG, DRESDEN UND FLORENZ

Die Problematik einer Theaterausstellung ist darin begründet, daß niemals das Wesentliche, nämlich das Gesamtkunstwerk der Aufführung selbst, sondern nur einige ihrer Requisiten gezeigt werden können. Diese erscheinen immer interessant, insofern es sich um historisches Material handelt, das eine wenn auch noch so unzureichende Rekonstruktion früherer Erscheinungsformen theatralischer Kunst ermöglicht, sie werden als um so unzureichender empfunden, je lebendiger die Erinnerung an selbst geschaute Aufführungen nachwirkt, deren szenisches Beiwerk allein sie im Abbilde spiegeln. So sammelt sich das Hauptinteresse des Besuchers der deutschen Theaterausstellung in Magdeburg auf die historische Abteilung, die ein übersichtliches Bild der Entwicklung von den Zeiten des Mittelalters bis in das neunzehnte Jahrhundert, bis zu den Meiningern und zu Richard Wagner bietet, aber Kritik setzt ein, wo jene Epoche des Theaters beginnt, die heute Lebenden greifbarer und sinnfälliger in der Erinnerung steht, als sie in einer Ausstellung von Bühnenskizzen, Modellen und Figurinen sich darstellen läßt. Kritik muß aber auch die Auswahl des Materials bemängeln, das in der historischen Abteilung knapp bemessen, die wesentlichen Etappen der Entwicklung klar zur Anschauung zu bringen versucht, während sie das Theater der Gegenwart in einem schwer überschaubaren Massenaufmarsch sich präsentieren läßt, in dem überdies das Fehlen wesentlicher Stufen neuzeitlicher Entwicklung peinlich empfunden wird. Berlin ist unzureichend vertreten, und da die wichtigsten Ereignisse im Theaterleben der letzten dreißig Jahre in Berlin sich abgespielt haben, fehlt damit der Ausstellung das eigentliche Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Brahm ist gar nicht, Reinhardt nur mit wenigen Stücken repräsentiert. Man vermißt die wesentlichen und richtunggebenden Inszenierungen Barnowskys, Meinhardts und Bernauers. Jessner allein zeigt sein Programm in einer mit Bedacht gewählten Sammlung von Bühnenmodellen. Im übrigen aber triumphiert die Provinz und triumphiert der Theatermaler in dieser Ausstellung. Es ist interessant, zu sehen, in welcher Breite die neue Theaterkunst sich über ganz Deutschland ausgedehnt hat. Aber so vielfach die Abwandlungen von malerischer Farbenfreude zu streng architektonischem Bühnenaufbau sein mögen, es wäre wichtiger gewesen, zuerst die Hauptlinien klar herauszuarbeiten, ehe man sich in ihre Verzweigungen verlor. Man hat es nicht mit Unrecht im voraus beanstandet, daß die deutsche Theaterausstellung in einer Stadt geplant wurde, die selbst keinerlei Theatertradition besitzt. Dieser Fehler hat sich nun gerächt. Aber was diesmal versäumt wurde, ließe sich wohl nachholen, wenn Berlin einmal eine Theaterausstellung unternähme, die dann eine rein Berliner Angelegenheit sein dürfte, weil Magdeburg den Anteil des übrigen Deutschland in der ganzen Breite nun vorgeführt hat.

Die äußere Darbietung des Materials ist von dem Architekten Albinmüller mit viel Geschick geleitet worden. Die Hallen sind gut disponiert und bieten zumal in der historischen Abteilung, wo sie nicht unter Überfüllung leiden, ein angenehmes Gesamtbild, das die Überschau erleichtert. Mit der äußeren Erscheinung der Bauten, deren uneinheitliche Entstehung sich deutlich zu erkennen gibt, kann man sich nicht ebenso vorbehaltlos einverstanden erklären. Auch die Stadthalle, die der Baurat Göderitz aus dunklen Klinkern in einfach großen Formen errichtet hat, ist in ihrer düster romantischen Haltung nicht eben ein Musterbeispiel heutiger Baugesinnung, die sie in ihrer kubischen Gestaltung zur Schau zu tragen sich bemüht.

Dresden besitzt eine Ausstellungstradition wie kaum eine andere deutsche Stadt, und es besitzt am Großen Garten ein ideales Gelände, das von Jahr zu Jahr zielbewußter ausgestaltet worden ist. Während in Berlin von Zeit zu Zeit großartige Pläne auftauchen, um spurlos wieder zu verschwinden, wird in Dresden gearbeitet, und die Jahresschau deutscher Arbeit hat sich zu einer ständigen Einrichtung entwickelt, die einen starken Fremdenstrom in die Stadt zieht. In diesem Jahre ist das Papier als Ausstellungsthema gewählt worden. Von der Bereitung des Papiers bis zu allen Arten seiner vielfachen Verwendung wird alles gezeigt, was mit diesem wichtigsten Grundstoff menschlicher Kulturarbeit in Zusammenhang steht. Man sieht da, wie auf alte Weise Papier geschöpft und wie es heutzutage durch riesige Maschinen erzeugt wird. Man steht immer wieder staunend vor diesen intelligenten Ungeheuern aus blankem Stahl, die den Menschen in steigendem Maße seine Arbeit abnehmen, und man empfindet ästhetischen Genuß an ihrer sachlichen Form wie an ihren präzisen Bewegungen. Papier als Träger künstlerischer Form ist ein Hauptgegenstand der Ausstellung. Vom Buch bis zur Tapete wird alles gezeigt, was aus Papier gestaltet und auf Papier gedruckt werden kann, und die Ausstellung gipfelt einerseits in einem mit nichts als farbigem Papier festlich dekorierten Raum, der zur papiernen Bühnengestaltung überleitet, anderseits in einer Abteilung neuer Graphik, die der Deutsche Künstlerbund unter seine Obhut genommen, und die der Direktor des Dresdener Kupferstichkabinetts, Zoege von Manteuffel, mit sicherem Urteil und Geschmack zusammengestellt hat. Diese Ausstellung verdient, als eine der besten ihrer Art gerühmt zu werden, weil sie in kluger Beschränkung auf eine übersehbare Zahl von Blättern nur Wesentliches zu zeigen sich bemüht, und weil sie sich nicht begnügt, Altbekanntes in einer repräsentativen Schau zu vereinigen, sondern weil es ihr gelungen ist, von bekannten Künstlern weniger gekannte Arbeiten und mit ihnen eine Reihe neuer Erscheinungen vorzuführen. So findet auch der Kenner dieses besonderen Kunstgebietes hier manches Neue und Überraschende, und es lohnt wohl, ein paar Namen zu notieren, wie Pol Cassel, Wilhelm Gesser, Walter Heisig, Walter Klinkert, Hans Spank, Christoph Voll, die mit bemerkenswerten Leistungen auf dem Gebiete der Graphik hervortreten.

Von wesentlich anderer Art war die Aufgabe einer Darstellung zeitgenössischer deutscher Graphik im Rahmen einer

internationalen Ausstellung in Florenz, deren Organisation dem Unterzeichneten anvertraut worden war. Hier galt es nicht so sehr, auf Entdeckungen auszugehen, als vielmehr eine Sammlung des Besten zu zeigen, was in Deutschland auf dem Gebiete der Graphik in neuerer Zeit geschaffen worden ist. Äußerste Beschränkung war auch hier geboten, um die Übersicht zu erleichtern und den Eindruck nicht zu verwässern. Begreiflich, daß es bei dieser Absicht nicht möglich war, die Sonderinteressen einzelner zu berücksichtigen. Solche Sonderinteressen werden sich gelegentlich von Auslandsausstellungen immer ergeben, sofern in dem Lande oder an dem Orte deutsche Künstler ansäßig sind, die hier ein Vorrecht beanspruchen zu dürfen glauben. Auslandsausstellungen aber müssen immer als Angelegenheit der gesamten deutschen Künstlerschaft und letzten Endes der deutschen Kunst als solcher angesehen werden. Sie sollen nicht den Interessen einzelner dienen, sondern dem Ruhme der Gesamtheit. Noch eine andere Frage muß hier berührt werden, die bei ähnlichen Gelegenheiten heftig umstritten zu werden pflegt, ob nämlich die Zusammensetzung der Ausstellung dem Geschmack des Landes folgen soll, in dem sie stattfindet. Uns scheint es, daß diese Forderung sinnlos ist, da sie von widerkünstlerischen Voraussetzungen ausgeht. Denn es gibt in Fragen der Kunst nur die eine Unterscheidung zwischen Gut und Schlecht. Wer die Verantwortung für eine Ausstellung übernimmt, wird daher nur nach eigenem Urteil zu entscheiden vermögen, und er wird mit Sicherheit fehlgehen, wenn er, anstatt auf sein Urteil sich zu verlassen, dem Geschmack anderer nachgibt, den er überdies gar nicht kennt. Zur Teilnahme an einem internationalen Sportturnier werden selbstverständlich nur die bewährtesten deutschen Meister ausersehen. Es ist nicht abzusehen, warum für den Wettbewerb einer internationalen Kunstausstellung ein anderes System gelten soll, auch wenn das Urteil über Sieg oder Niederlage innerhalb einer Kunstausstellung nicht so eindeutig sein kann wie in der Sportarena bei einem Boxkampf oder einem Tennisturnier. Auf die Dauer wird aber auch in der Kunst nur die Höchstleistung sich bewähren und durchsetzen.

Glaser.

BÖCKLIN-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG IN BASEL

Gleichsam als Auftakt zur hundertsten Wiederkehr von Böcklins Geburtstag veranstaltete seine Vaterstadt Basel in gewohnt großzügiger Weise eine Gedächtnisausstellung, die in verschiedener Hinsicht mehr als erschöpfende Aufschlüsse bot und als Manifestation einer machtvollen und problematischen Persönlichkeit jedenfalls höchst imposant anmutete. Auf schwache Geister freilich wirkte sie auch gemütsverwirrend. Es geht Böcklin wie einigen anderen seiner Art, die für das geistige Format wie für die künstlerischen Schranken deutscher Gedankenmalerei — und im weiteren moderner Programmatik überhaupt, denn auch die Richard Strauß und Wagner oder Spitteler gehören hierher — charakteristisch sind: erst hart umstritten und abgelehnt, dann von ähnlich Gesinnten populär gefeiert, aber auch an entscheidenden Stellen bloßgelegt, wird er kaum mehr den lauten Beifall aller und vor allem nicht die uneingeschränkte Billigung der wenigen erhalten können, auf die es letzten Endes ankommt, da ihre Stimme schließlich das Urteil der Geschichte ist (wie die Erfahrung zeigt). In Teilen ist sein Schaffen groß — wie in seiner Art auch das Schaffen eines anderen Schweizers — Hodler —, der ebenfalls zu den bedeutendsten Erscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts zählt. Im Ganzen bleibt es problematisch. Darüber hilft auch der bestgemeinte Wunschtraum nicht hinweg. Es geht hier um mehr als um den lobenswerten Patriotismus.

Böcklins Phantasie diente zur Hauptsache nicht der naiv unmittelbaren Anschauung, die, wie die Verhältnisse lagen und noch heute liegen, allein für eine gesunde Entwicklung des bildlichen Organismus bürgt, sondern dem absichtsvollen Wollen, das mit beziehungsreichen Ausgeburten des spintisierenden Gemüts belastet ist. Die Sehnsucht, Erträumtes und Erdachtes zu gestalten, bestimmte seine Kunst, und nicht die simple Wahrheit sinnlich erlebter Wirklichkeit, wie es in einer individualisierten Zeit das Metier nun einmal selber unbefangen will. Das Ziel stand höher, als das Schicksal es zuließ. Böcklin erstrebte, recht romantisch, die absolute Freiheit der Malerei, die Idee der Freiheit, sozusagen, die alle Schranken einer an die Wirklichkeit gebundenen Stoffwelt überspringt. Kein Zweifel: das ist das Letzte, Höchste, was sich denken läßt, und Böcklin war der erste nicht, der es ersehnte und annäherungsweise dann und wann wohl auch beglückend gestreift hat. Man darf sich aber nicht verhehlen, daß er im Kampf mit seinem Dämon auch wieder unterlegen ist. Die Freiheit wechselt mit der Willkür, die Natur mit Unnatur, — die Schwäche der Sehnsucht, die Grenze des Talents wird offenbar. Die Fülle, die ach! so verschiedenartig instrumentierte Stimmungsskala der Gesichte ist unter den obwaltenden Umständen schon verdächtig. Im tiefsten Grunde lauert der Verrat, ist Zweifel, statt (man verzeihe mir) der kindlich frommen, naiven, religiös andächtigen Weltgläubigkeit. Es geht da wirklich ums Ganze. Daß Böcklin den letzten Gradmesser fordert, beweist die Größe seines Wollens, das in seinem faustischen Aufwand heroisch, urdeutsch und menschlich bewundernswürdig ist. Restloses Gelingen blieb ihm aber — im ganzen — versagt. Ein Zwiespalt waltet über diesem Schaffen, der Intellekt hat die Seele besiegt, die Gnade der letzten Erfüllung bleibt aus. Das Schlußwort klingt in der tonschönen „Melancholie“ aus, wie in der wehen Erkenntnis: „Es war alles umsonst.“

Einige Anmerkungen seien noch gestattet. Man findet das Talent des Meisters ungetrübt mehr in Einzelzügen und abseits in wenig umfangreichen Tafeln als in den großen „Kanonen“. Daß es — wie nicht anders möglich — von Anfang an da ist, beweist aufs schönste die frühe „Ansicht des Dorfes Tenniken“, zu deren Besitz man der Hamburger Kunsthalle gratulieren muß. Die glücklichste war wohl die Zeit der Basler Fresken und unmittelbar vorher, da Böcklin in freier Weise arabeskenhaft anmutige und heiter schöne Werke schuf, die wie Improvisationen wirken. So der Darmstädter „Liebesfrühling“, dessen weibliche Figur wie ein vom Geist geläuterter Renoir wirkt. Noch ausgesprochener gemahnt an den großen Franzosen die „Verlassene Venus“, die nun ins Magdeburger Museum kommt. (Man soll sein Vaterland nicht schelten und tut es doch darum!) Zum Schönsten zählen einige Bildnisse, wie „Frau Codman“ vom

Schluß der Züricher Zeit. Überraschend der „Rasende Roland" in seiner erdfarbenen Haltung. Vor dem „Spiel der Najaden" und dem „Spiel der Wellen" mußte ich wieder unwillkürlich mit den Augen zwinkern, obwohl der beziehungreiche Humor ihrer naturromantischen Symbolik höchst amüsant ist. Wogegen die große Fassung von „Triton und Nereide" in der veränderten Umgebung mich neuerdings im Tiefsten aufgewühlt hat, trotzdem ich in der Nationalgalerie schon Dutzende Male davor stand. Man mag gegen die harte Kolorierung einwenden was man wolle, die Kraft der Zeichnung, die Verteilung der Massen und Lichtverhältnisse, das Pathos der Gebärde, die Erfindung und Inspiration des Ganzen wirken so einheitlich und stark zusammen, daß Berlin damit wohl das gewaltigste Dokument besitzt, das ein oft verdrängter Dichter und schmählich verhinderter Wandmaler schuf.

Hermann Ganz (Zürich).

AUSSTELLUNG CHINESISCHER JADE UND HALBEDELSTEINE IM MUSEUM CERNUSCHI

In jedem Frühling veranstaltet das Cernuschi-Museum eine Ausstellung von seltenen Kunstgegenständen. In diesem Jahre ist es der Museumsleitung gelungen, eine Ausstellung von kostbaren Seltenheiten allerersten Ranges zusammenzubringen, die bei Kennern wie bei dem großen Publikum das höchste Interesse hervorrufen müssen.

Die diesjährige Ausstellung bringt eine Sammlung chinesischer Jadearbeiten und geschnittener Halbedelsteine, und es ist Herrn D'Ardenne de Tizac gelungen, jede Epoche in auserlesenen Stücken vorzuführen.

Während das große Publikum entzückt vor den Werken des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verweilt, werden die Kenner und die feiner kultivierten Beschauer vor allem von den Gräberjades gefesselt, die aus einer Periode stammen, die von 2000 v. Chr. bis zum zweiten oder dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung reicht.

Vor etwa fünfzehn Jahren wurden wir durch die Arbeiten Berthold Laufers damit bekannt gemacht, immerhin aber nur auf theoretische Weise. Die von Herrn D'Ardenne de Tizac veranstaltete Ausstellung füllt nun diese Lücke aus. Die Gräberjades, die aus dem schönsten Material und in vollendeter Technik hergestellt sind, haben aber auch in anderem Sinne hervorragenden Wert für uns: sie liefern uns kostbare Einblicke in die alte Religion Chinas.

In diesem Sinne äußerte sich auch D'Ardenne de Tizac in der Vorrede zum Katalog.

An keinem Ort und zu keiner Zeit zeigte sich ein so enger Zusammenhang zwischen Geist und Kunst. Wir Okzidentalen neigen nur zu leicht zu der Auffassung, in der Kunst nichts anderes zu sehen, als eine feine und keinem Zweck dienende Blüte des Geschmacks. In China fehlt aber in der Urzeit eine derartige rein ästhetische Auffassung vollkommen. Zuerst handelte es sich nur darum, symbolische Darstellungen zu geben. Die rituellen Jades gleichen einem Buch, in dem wir die altchinesische Idee des Weltalls lesen können. Der durchlochte Diskus stellt den Himmel dar, der vierfach geteilte Zylinder bedeutet die Erde und die vier Richtungen des Raumes. Von der oberen Fläche, dem Himmel, wird durch die innere Röhre die Verbindung zur unteren Fläche, der Erde, hergestellt, die ihn in ihrem hohlen Teile trägt. So wird durch klare Symbole die vollkommene Harmonie des Universums dargestellt. Um diese abstrakten Prinzipien zu verkörpern, bedient man sich eines besonders reinen und edlen Materials, nämlich des Jade. Und in den Anfängen verdeckt keinerlei Schmuck ihre eigentliche Bedeutung. Das Pi für den Himmel, das Tsong für die Erde ist nackt. Sie sprechen nur die Sprache des Geistes. Erst später erscheint ein einfacher Dekor auf ihrer Oberfläche; zum Beispiel bedeckt sich der Himmel mit leichten Wolken. Später nehmen diese Wolken die allegorische Gestalt des feuchten Elements, nämlich des Drachens, an. Bald aber wird dieser die Hauptperson; er selbst bildet einen Diskus, wenngleich er den Regeln des primitiven Symbols noch einige Jahrhunderte lang unterworfen bleibt. Die runde Form mit einem kreisförmigen Ausschnitt im Mittelpunkt bleibt erhalten. Und dennoch ist jedes Band mit der alten Ideenwelt zerrissen: der Künstler, der das Ornament schnitt, dachte in keiner Weise mehr daran, daß er damit das erhabene Bild des Himmels darstellte. Es machte ihm bloß Freude, einen zusammengerollten Drachen darzustellen.

Nachdem nun einmal diese Schranke durchbrochen war, vollzog sich in der Kunst ein vollständiger Wandel; das dekorative Element wird vorherrschend; der Stoff wird frei gewählt. Während für die rituellen Stücke bestimmte Farben, bestimmte Äderungen vorgeschrieben waren, gestatteten sich jetzt die Handwerker mehr Freiheiten. Zu den Jades in den verschiedensten Farben und Äderungen gesellten sich Amethysten, Kristalle verschiedener Farbe, Bernstein, Karneole und allerlei andere Halbedelsteine. Und einen vollkommenen Überblick über diese großartige Entwicklung führt uns das Museum Cernuschi zu unserer Freude vor.

Die seltensten und kostbarsten antiken Stücke der Sammlung gehören zum großen Teil Herrn Dr. Gieseler, der die Gräberjade in aller Stille sammelte, als sich noch niemand in Europa dafür interessierte. Seine Sammlung, die jetzt eine der vollständigsten ist, umfaßt nicht weniger als hundertundfünfzig Stücke. Sie alle befinden sich in dieser Ausstellung. Auch andere Sammler haben aus ihrem Besitz hergeliehen, so Herr Loo, Herr Eumorfopoulos, das Ostasiatische Museum in Köln usw. Eine so vollständige Zusammenstellung dieser Dinge wird man nicht leicht wieder finden.

Marie Dormoy.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Die Verbände der bildenden Künstler Berlins haben sich zusammengetan, haben sich mit den „Juryfreien" verbunden und den häßlichen, ruinenhaften alten Glaspalast, der inmitten eines verwesenden „Vergnügungsparkes" liegt, bis zur letzten Wand gefüllt. Alle Beteiligten haben sich Mühe gegeben, dem Publikum etwas zu bieten und der Aufgabe neue Lebendigkeit abzugewinnen: die Wirkung ist dennoch so, daß man die Ausstellung mit einer gewissen Verzweiflung verläßt. Es wären genug Werke da, um eine anregende kleine Ausstellung zu gewinnen; sie ertrinken aber im Schlechten und Abstrusen. So ist es nicht nur in Berlin. Aus Paris kommen Berichte, daß die großen Sommerausstellungen dort nicht besser, vielleicht noch schlechter sind. Es herrscht im ganzen Abendland derselbe artistische Militarismus, die-

MARIA SLAVONA, STILLEBEN

AUSGESTELLT BEI AMSLER & RUTHARDT, BERLIN

selbe „unteroffizierhaft forsche, stereotype Abschlachtung der Kreatur", wie uns ein Freund aus Paris schreibt. In Berlin ist es nun fast einerlei, ob man links oder rechts geht, zu den Künstlerverbänden oder zu den Juryfreien; hier und dort herrscht dasselbe Durcheinander und dieselbe unpersönliche Monotonie, dieselbe innere Unbeteiligtheit verbunden mit hungriger Sensationslust, dasselbe Operieren mit auswendig gelernten Formen und Farben. Obendrein fehlt es an Mitteln, es präsentiert sich alles unsagbar armselig.

Wann endlich wird dieses elende Industriegebäude aus Eisen und Glas eingerissen werden? Wann wird diese Ausstellungsbarbarei aufhören? Wann werden diese schrecklichen Degenerationskrankheiten der Kunst ausgetobt haben?

In den Mittelräumen gibt es eine Sonderausstellung für christliche und jüdische religiöse Kunst. Gemacht von einem Geschlecht, das nicht an Gott, Religion und Kirche glaubt, dessen latente Religiosität sich ganz wo anders äußert. Würden diese expressionistisch stilisierten Kirchenräume benutzt, versammelten sich dort kummerbeladene, trostbedürftige Menschen, so könnten diese in solchem Milieu dem Selbstmord nahe gebracht werden.

Zwei Ruhepunkte sind in der Riesenausstellung. Der eine ist die vom „Ring" veranstaltete Sonderausstellung für Architektur. Dort ist wenigstens Sachlichkeit und Beziehung zum Leben. Darum wird dieser Abteilung ein besonderer Bericht gewidmet.

Der zweite Ruhepunkt ist ein besser hergerichteter Raum, an dessen Hauptwand Bilder von Maria Slavona hängen. Diese von Tradition erfüllten, empfindungsvoll gemalten Bilder schlagen das meiste des sonst vorhandenen. Hier ist gepflegtes Handwerk und Kultur, hier blüht etwas. Der kleine Raum ist eine Oase. Ohne die Grenzen dieser bescheidenen Frauenkunst — die in einigen seitlich aufgehängten Arbeiten deutlich sichtbar werden — zu verkennen, wird man zu ehrlichem Respekt gedrängt. Besser als die allermeisten der konkurrierenden Männer weiß diese Frau, die eine Natur ist, worin Kunst und gute Malerei besteht.*

Man nenne diese „impressionistische" Malerei nicht überwunden, spreche nicht von der neuen Zeit und den neuen Aufgaben! Wo das Neue und Zeitgemäße wahrhaft Kunst wird, da ist es allem künstlerisch Echten, was vorher war, verwandt, wie das Kind den Eltern verwandt ist.

K. Sch.

* Sie zeigte zugleich bei Amsler & Ruthardt eine gut zusammengestellte Kollektion ihrer Bilder.

BERLIN

Das Kronprinzenpalais hat seine in den letzten Jahren erworbenen Zeichnungen ausgestellt. Es ist manche wertvolle Erwerbung darunter. Besonders die älteren Künstler des neunzehnten Jahrhunderts sind zum Teil gut vertreten. Im allgemeinen ist zu viel gekauft worden. Nach zehn Jahren schon wird gründlich gesichtet werden müssen. Im ganzen macht die Ausstellung aber, die als Provisorium, bis zum Beginn des Umbaues von Tessenow, gedacht ist, einen guten Eindruck.

Eine Ensor-Ausstellung bei Paul Cassirer bestätigte, wie sehr die Kunst dieses Belgiers vieux jeu ist. Alte Glaspalastkunst, in die allerhand Allegorisches und Symbolistisches künstlich hineingeheimnist worden ist und die zu neuem expressionistischem Scheinleben galvanisiert wird. Was hier und dort noch berührt, ist ein überzarter Geschmack. Eine Mode für Leute, denen das Leben an sich nicht genug ist und die sich um jeden Preis, selbst um den der Lüge, etwas denken wollen.

Thannhauser hat einem Haus in der Bellevuestraße mit Mühe und nicht ohne Künstlichkeit Ausstellungsräume abgewonnen und sie mit einer Ausstellung von Kunstwerken

deutscher Maler und Bildhauer eröffnet. Man sah eine Reihe schöner Kunstwerke; als Ganzes kann sich die Ausstellung jedoch mit jener im Künstlerhaus veranstalteten Ausstellung französischer Kunst bei weitem nicht messen.

Flechtheim nannte eine Ausstellung von Werken um 1880 Geborener, in Erinnerung an ein neues Buch von Pinder „Das Problem der Generation". Es war einer der Einfälle, wie Flechtheim sie liebt. In Verbindung mit einer Selbstanzeige. Etwas Überzeugendes hatte die Ausstellung nicht; man kann eine literarische Idee nicht in dieser Weise, nicht ohne Kontraste sinnlich anschaulich machen. Daß die Ausstellung dennoch in gewissen Teilen interessant war, versteht sich in den Flechtheimschen Räumen fast von selbst.

Auch ein „Problem", nämlich das der „Bildgestaltung in der jungen Kunst", wollte die Juli-Ausstellung bei Neumann & Nierendorf darstellen. Es war lehrhaft gemeint, wirkte aber nicht eben belehrend. Der alte Lippmann pflegte zu sagen: „Kinder, wenn ihr etwas beweisen wollt, bildet nichts ab." Der hübsche Ausspruch läßt sich variieren.

Ferdinand Möller ist von Potsdam nach Berlin zurückgekehrt. Er hat (Schöneberger Ufer 38) eine Wohnung zu Ausstellungszwecken herrichten lassen, was Poelzig mit Geschmack und Geschick besorgt hat. Gezeigt wurden neue Bilder vom alten Georg Mosson, eine Kollektion von Max Kaus, die ein entschiedenes Talent in seinen dekorativen Neigungen zeigt und neue Bilder von Heckel, Kirchner, Pechstein, Crodel, Degner, Herbig, Röhricht u. a., worunter einige ausgezeichnete Arbeiten waren.

Im Verlag Bruno Cassirer sind achtzig Pastelle von Liebermann ausgestellt — eine schöne Ergänzung der Bilderschau am Pariser Platz. Diese Ausstellung lehrt den Koloristen Liebermann kennen. In drei Etappen bieten sich die Pastelle dar: zuerst wiederholte der Künstler pastellierend seine Bilder, dann (um 1890) ging er zur Farbenstudie über, zuletzt (seit dem Krieg) bereitete er pastellierend seine Bilder vor. Die Ausstellung ist sehr aufschlußreich. Wir halten uns zurück, an dieser Stelle mehr zu sagen. Was der Herausgeber von „Kunst und Künstler" über die Pastelle anzumerken hat, ist in dem Vorwort des Katalogs niedergelegt. Es wird nicht leicht sein, eine solche Ausstellung in absehbarer Zeit nochmals zusammenzubringen; darum hat sie auch einen beträchtlichen geschichtlichen Wert.

Bei Paul Cassirer werden 275 Zeichnungen von Liebermann gezeigt. Es sind eine Reihe sehr schöner Blätter, vor allem aus den Sammlungen Bruno Cassirer, Frau Fürstenberg-Cassirer, Julius Freund, Frau Mauthner, Hermann Müller, Oskar Schmitz u. a. zusammengekommen. Sehr Wertvolles ist in der Ausstellung; doch wird es dem Betrachter nicht so leicht gemacht, es zu genießen, wie in der Akademie.

Eine solche Masse von Zeichnungen ist an großen Wänden kaum übersichtlich zu verteilen. Doch entschädigt in diesem Fall die Einzelwirkung für den Mangel an Gesamtwirkung.

K. Sch.

CHRONIK

JULIUS ELIAS †

Der Sechsundsechzigjährige, der in den ersten Julitagen starb, obwohl sein Lebensmut ein viel höheres Alter wahrscheinlich machte, ist dem Echten in der bildenden Kunst seit 1890 etwa einer der temperamentvollsten, klügsten und ehrlichsten Vorkämpfer gewesen. Er gehörte zur Generation Emil Heilbuts; beide waren 1861 geboren. Man möchte sagen: er war noch von der alten Garde, die eine heroische Zeit der modernen Kunst gesehen und für das inzwischen historisch Gewordene gekämpft hat, ohne je zurückzuweichen. In seiner Jugend hatte er etwas ganz Wesentliches in Kunst und Literatur erlebt; und das hat seinem ganzen Leben die Haltung gegeben. Sein gutes Herz, seine Läßlichkeit, seine Hilfsbereitschaft hätten ihm gefährlich werden können, da sich stets viele, die gefördert sein wollten, an ihn drängten; immer aber fand und hielt er die Grenze, wo sich der Dienst am Bedingten vom Dienst am Unbedingten scheidet. Er war gern gefällig, verlor aber nie den Grundsatz aus den Augen, der sich in dem Wort ausspricht, das Leben sei kurz, die Kunst aber lang.

Ein rechter Literatenkopf, mit scharf beobachtenden und zugleich romantisch sinnenden Augen. Genußfreudig und verschwärmt. Immer ein wenig polternd, leicht erzürnt, leicht begütigt, und stets mit einem Unterton von Kindlichkeit. Laut in herzliches Gelächter ausbrechend, eifrig, sprudelnd, Idealist und Enthusiast dem Gefühl nach, und dabei ungemein arbeitstüchtig. Er glich keinem andern, ließ sich nur mit sich selber vergleichen. Eine Anekdote, die, wenn sie nicht wahr ist, sehr gut erfunden ist, gibt den Menschen wie in einer geistreichen Bildniskarikatur. Elias hatte beobachtet, daß sich die Bettler an seiner Haustür in einer peinlichen Weise vermehrten und brachte es mit merkwürdigen Zeichen und Hieroglyphen in Verbindung, die er an der Wand des Treppenhauses neben der Klingel bemerkte. Den nächsten Bettler faßte er persönlich ab, gab ihm eine blanke Mark und sagte zu ihm: „Nun sagen Sie mir mal, lieber Freund, was bedeuten die Zeichen?" Der Bettler zögerte ein wenig und erklärte: „Sie bedeuten: räsonniert, aber gibt". Er hat immer räsonniert, und immer gegeben.

Julius Elias war durch und durch Berliner. Gegend Matthäikirchplatz und Tiergarten. Paris aber war ihm wie eine zweite Heimat. Er kannte beide Städte bis in die kleinsten Ateliers und bis in die verstecktesten Restaurants. Alle Welt kannte er, alle Welt kannte ihn. Immer trug er sein Herz vor sich her, und jeder war ihm dafür dankbar. Die Gelöstheit seines Wesens teilte sich andern mit, er machte die Menschen auftauen mit seiner Zutunlichkeit. An das, was er gerade tat, glaubte er unverbrüchlich. Doch eilte er gern von einem zum andern, unruhig, geistige Bewegung suchend, sprudelnd und anregend.

Er hat sich mit vielen seiner Bekannten brouilliert und gleich wieder vertragen; doch hat er nur Freunde hinter-

lassen. In die Trauer um seinen Heimgang mischt sich ein gutes Lächeln, das unendlich schmeichelhaft für seine Menschlichkeit ist.

Über seine Stellung zur Kunst braucht hier nicht im einzelnen gesprochen zu werden. Elias war uns ein wertvoller Mitarbeiter, der dankbar war, wofür wir ihm Dank schulden: daß wir ihn der bildenden Kunst zurückgewonnen hatten, als ihn literarische Interessen ganz in Anspruch zu nehmen drohten. Sein Name steht für uns in einer Reihe mit den Namen Heilbut, Lichtwark, Tschudi u. a. Solange wir unsere eigene Arbeit achten, können wir nicht aufhören, Julius Elias zu ehren.

Käthe Kollwitz, die am 8. Juli das sechzigste Jahr vollendete, hat sich zu einer Zeichnerin des Sozialen gemacht, geleitet durch ein Mitleid mit den Armen und Elenden. Zur Radierung ist sie durch ihren Lehrer Stauffer-Bern und durch Max Klingers Beispiel gekommen. Millet hat auf sie gewirkt, vor allem sein Pathos; doch ist ihr Modell nicht der Bauer, sondern der Großstadtproletarier. Ihr Gedankenkreis berührt sich mit dem Zolas und Gerhart Hauptmanns, dem Dichter der „Weber". Die von den Sammlern eifrig begehrten Radierungen stellen Revolutionsszenen dar („Carmagnole"), Phantasien über den „Bauernkrieg", Szenen von Leiden und Armut, Hunger und Tod, das Elend von Mutter und Kind. Den besten Blättern ist eine gewisse heftige Stoßkraft eigen. Als Radiererin hat Käthe Kollwitz alle technischen Verfahren benutzt, um ihren Blättern reiche malerische Wirkungen, starke Kontraste von Hell und Dunkel, und dann auch wieder eine fast karriereartige Weichheit und Verschwommenheit, die dem Empfindungsleben der Künstlerin entspricht, zu sichern.

Ihr Name wird oft und mit Recht neben den Namen von Dora Hitz und Maria Slavona genannt. Auch Hedwig Weiß gehört dem kleinen Kreis begabter Frauen an. Doch ist Käthe Kollwitz die glücklichste von allen, wenn äußerer Erfolg Glück ist. Sie hat Popularität erlangt durch das Menschliche, das sich in ihrer Kunst einfach und unproblematisch abspiegelt.

Um ihren Geburtstag zu feiern, hat das Berliner Kupferstichkabinett eine schöne Ausstellung ihrer graphischen Blätter veranstaltet. Auch die Dresdener Kunsthandlung Emil Richter hat ihr eine umfassende Ausstellung gewidmet.

Das Bildnis Thomas, das wir in diesem Heft abbilden und das seine Mutter darstellt, ist im Besitz des in New York lebenden Kapellmeisters Josef Stransky und von diesem an der Grenze von Kanada aufgefunden worden. Es ist 1871 gemalt, im Thomaband der „Klassiker der Kunst" auf Seite XX des Textes als in Amerika verschollen bezeichnet und nur nach einer Zeichnung dort wiedergegeben. Thoma selbst hat dem amerikanischen Besitzer Folgendes geschrieben:

Oberursel b. Frankfurt a. M., Juli 1895.

Sehr geehrter Herr!

Es hat mir sehr leid getan daß ich bei Ihrem Besuche hier nicht zu Hause war — allerdings da ich leider nicht englisch kann wäre die Unterhaltung doch ganz schwierig gewesen. — Das Bild welches Sie vor 20 Jahren in München gekauft haben ist mir eines meiner liebsten Bilder — sogar so lieb daß ich es nur ungern und nur meinen damaligen ungünstig materiellen Verhältnissen wegen zum Verkaufe gab.

Das Bild ist das Bild meiner Mutter mit der ganzen Umgebung in der sie sich damals in einem kleinen Städtchen befand — es ist also kein erfunden arrangirtes Bild — ich habe es so recht eigentlich für mich selbst gemalt — seitdem dachte ich auch oft daran wo es wohl hin gerathen sein könnte.

Nun ist meine Freude aber recht groß da ich das Bild in so guten Händen weiß — bei einem Besitzer der mir sogar einen lieben Besuch zugedacht hatte.

Sollten Sie wieder einmal nach Frankfurt kommen so bitte ich sehr Ihren Besuch doch ja zu wiederholen, wenn der Sprache wegen die Unterhaltung auch sehr dürftig sein dürfte, — das Auge hat ja auch eine Sprache — und auch die Malerei ist ein Ausdrucksmittel durch das die Seelen sich verständigen und erkennen.

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Hans Thoma.

Etienne Moreau-Nélaton ist 67jährig in Paris gestorben. Als Sammler setzte er die Tradition seines Großvaters Adolphe Moreau, der zu Delacroix in nahen persönlichen Beziehungen gestanden hatte, und seiner Mutter Camille Moreau fort, die als eine der ersten Bilder von Monet erworben hatte. Moreau-Nélaton war Maler, Kunstkeramiker, Sammler und Schriftsteller in einer Person. Er war einer der erfolgreichsten Sammler und einer der hervorragendsten Kenner der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Vor nunmehr zwanzig Jahren trennte er sich von seinem Kunstbesitz, um ihn der Öffentlichkeit zu übergeben. Er schenkte seine Sammlung dem Louvre, der bisher für die Meisterwerke von Corot, Delacroix, Daubigny, Manet, Monet — es befindet sich Manets berühmtes Déjeuner sur l'herbe unter ihnen — nur unzureichende Räume im Obergeschoß der kunstgewerblichen Abteilung gefunden hat. Als Schriftsteller ist Moreau-Nélaton mit einer Reihe von Bänden hervorgetreten, in denen er aus Tagebüchern und Briefstellen eine Art von Selbstbiographien bedeutender Künstler zusammengestellt hat. Es erschienen solche Bücher, deren dokumentarischer Wert außerordentlich hoch ist, über Corot, Delacroix, Millet, Jongkind, Daubigny und erst vor kurzem als letztes Werk: Manet raconté par lui même.

Am 30. August d. J. vollendet Ernst Eitner sein sechszigstes Lebensjahr. Er blickt auf drei Jahrzehnte künstlerischen Schaffens zurück. Nach Beendigung seiner Studien in Karlsruhe, München usw., ließ sich Eitner zunächst in der Umgegend von Lübeck, später in Billwärder nieder, um dann, durch Alfred Lichtwark veranlaßt, nach Hamburg zu kommen und dauernd in seiner Heimatstadt zu bleiben. Die Hamburger Kunsthalle besitzt eine Reihe seiner Bilder, ebenso fanden seine Gemälde in Hamburger Privatsammlungen vielfach Aufnahme.

Museumsverkäufe sind in letzter Zeit häufig und nicht selten mit Recht in der Öffentlichkeit kritisiert worden. Man

soll sich aber vor Verallgemeinerungen hüten. Es geht nicht an, grundsätzlich jedes Stück, das einmal von einer öffentlichen Sammlung erworben worden ist, für ewig unveräußerlichen Besitz zu erklären. Wenn öffentliche Mittel für den Ankauf eines bedeutenden Kunstwerkes nicht verfügbar sind, so wird unter Umständen ein Tausch nicht zu umgehen sein.

So hat das Berliner Schloßmuseum kürzlich eine kostbare byzantinische Gold-Email-Tafel gegen zwei französische Holzvertäfelungen des achtzehnten Jahrhunderts eingetauscht. Von gewisser Seite ist die Presse gegen dieses Tauschgeschäft mobil gemacht worden, und so ist der Erwerb des hervorragenden Kleinods mittelalterlicher Kunst noch in letzter Stunde in Frage gestellt. Die beiden Holzvertäfelungen waren beim Umzug der Sammlungen im ehemaligen Kunstgewerbemuseum verblieben, wo sie in der Abfolge der Räume der ostasiatischen Kunstabteilung nur noch als störende Enklaven wirken. Sie im Schloßmuseum einzubauen, das selbst über weit bedeutendere historische Räume verfügt, wäre sinnlos. Ihr eigener künstlerischer Wert ist überdies nicht hervorragend. Es ist also ein Fall gegeben, in dem man der Veräußerung in jeder Hinsicht nur zustimmen kann, und man möchte hoffen, daß der Tausch doch noch zustande kommt.

Eine unglaubliche Diebstahlsaffäre hat sich in Paris zugetragen. Einer der vorzüglichsten Kenner mittelalterlicher Miniaturen und Bibliothekar der alten Klosterbibliothek Ste. Geneviève hat eine der seiner Obhut anvertrauten kostbaren Bilderhandschriften einem englischen Antiquar verkauft. Natürlich konnte der Diebstahl nicht lange unentdeckt bleiben, um so mehr als Herr Boinet sich nicht einmal die Mühe genommen hatte, den Stempel seiner Bibliothek zu entfernen. Er ist zu einem Jahr Gefängnis verurteilt worden.

In der Frankfurter Zeitung (Nr. 457) ist ein Briefwechsel zwischen Th. Th. Heine und dem Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung in München abgedruckt, der in mancher Hinsicht lehrreich ist. Heine hatte auf Weigmanns Bitte der Sammlung eine Anzahl von Blättern so wohlfeil überlassen, daß man fast von einem Geschenk sprechen kann. Da dennoch die Zahlungsbedingungen (erste Rate 500 Mark) nicht eingehalten wurden, zog Heine seine Arbeiten zurück. Darauf erhielt er einen Brief, der alles Vorstellbare eigentlich übertrifft. Es steht darin der folgende Satz: „Inzwischen haben Sie Ihre Zeichnungen zurückverlangt; wir können sie nicht halten und werden eben in späteren Jahren versuchen müssen, die vorhandene Lücke in unsern Beständen zu schließen, vorausgesetzt, daß sie dann noch als Lücke empfunden wird." Was tut ein Kunstdirektor eigentlich auf seinem Posten, wenn er nicht weiß, ob Heines Zeichnungen später noch Wert haben werden, wenn er trotz dieses Nicht-Wissens eine Ausstellung machen und Blätter ankaufen will, wenn er also das, was er tut, ohne Überzeugung und gegebenenfalls — er weiß es nicht — zum Schaden des Staates tut? Heine hat dann sehr wirkungsvoll geantwortet: „Sie betonen, daß die Künstler Ihnen zu Dank verpflichtet seien. Ob die Künstler Ihnen oder Sie den Künstlern Dank schulden, ist Sache der persönlichen Auffassung, es hängt davon ab, was man für wesentlicher hält, Kunstwerke zu schaffen oder Kunstwerke zu registrieren."

Am 26. Mai starb in Leningrad Boris Koustodief nach langer Krankheit. Mit ihm verliert Rußland einen Maler, der russische Kunst im weitesten Ausland bekannt gemacht hat. In den Uffizien hängt sein Selbstbildnis.

1878 in Astrachan als Sohn eines Literaturprofessors geboren und für einen geistlichen Beruf bestimmt, hat der Knabe bald sein zeichnerisches Talent erkannt und gepflegt. 1896 kam er auf die Akademie nach Petersburg, wo er Repin näher trat. Auf einem bekannten Monumentalgemälde des Genannten, „Sitzung des Reichsrates", malte er zwanzig Porträtköpfe. 1904 stellte er zum ersten Male in der „Neuen Gesellschaft der Kunst" aus. Damit beginnt seine glänzende Laufbahn als Porträtist der wohlhabenden bürgerlichen Gesellschaft, aber auch als spezieller Darsteller des Russentums. Durch ihn sind Typen verbreitet worden wie der reiche Großhändler mit gewichsten hohen Stiefeln, weißer Weste und breitem Bart, der Kellner, der ganz in Weiß gekleidet alle Köstlichkeiten der Feinschmeckerei auf einem blitzenden Tablett balanciert, der Kutscher, riesenhaft eingehüllt in Pelze, mit strahlendem Gesicht, der verhungerte Schildermaler vor einer Leinwand, darauf Schinken und Würste in farbenreicher Pyramide zu sehen sind, die russische Bäuerin in ihrem karierten Kopftuch, der tartarische Teppichhändler mit seiner Ware, der Bettler vor der Kirchentür mit wallendem Patriarchenbart. Sie alle hat Koustodief in einer Buntfarbigkeit gemalt, deren Herkunft in dem bäuerlichen Kunstgewerbe lag. Mit dieser bewußten Bodenständigkeit jedoch war eine ausgesprochen westliche künstlerische Erziehung verbunden. Moderner Pariser Impressionismus mischt sich mit den Formprinzipien der italienischen Frührenaissance. Dieser unverkennbare Eklektizismus hat zweifellos die weite Berühmtheit des talentierten Künstlers ermöglicht.

Das neue Regime hat Koustodief als eine Tatsache hingenommen. Die Machthaber der Sowjet haben seiner nicht entraten wollen. Viel Aufsehen hat sein Gemälde erregt „Der Bolschewist", ein riesenhafter Mann mit wehender, roter Fahne, der über verschneite Paläste und Kirchenkuppeln hinwegschreitet, die glühenden Augen entschlossen in die Ferne gerichtet. Von unzweifelhafter Großartigkeit war auch ein Gemälde „Der 27. Januar 1924" (das Begräbnis Lenins): rot leuchtender Winterhimmel, davor in Schnee und Dunst die ragenden Türme einer Kathedrale; im Vordergrunde ein Torbogen, drapiert mit gewaltigen, roten Vorhängen, Fahnen und Standarten; dazwischen gleichsam als Vision der rot überdeckte Sarg Lenins in einer unendlichen schwarzen Menge von Trauernden.

Auch für das Theater ist Koustodief von Bedeutung gewesen. Schon 1914 hatte er am Moskauer Künstlerischen Theater mitgewirkt und den „Tod des Pasouchin" inszeniert. In den Jahren nach der Revolution ist seine Tätigkeit für die staatlichen Theater fruchtbar geworden. Auch zahlreiche, mit Geschmack illustrierte Bücher sind noch in der letzten Zeit von ihm erschienen, als sein Unterkörper schon völlig gelähmt war.

Kuhn.

AUKTIONSNACHRICHTEN

PARISER AUKTIONEN

Der Juni ist der traditionelle Monat der Auktionen in Paris. Er brachte in diesem Jahre kurz nacheinander zwei wichtige Versteigerungen, zuerst die Sammlung Zoubaloff mit modernen Gemälden, danach die Sammlung der Mme. de Polès, in der Hauptsache Gemälde und Mobiliar des französischen achtzehnten Jahrhunderts. Bei Zoubaloff erzielte den Hauptpreis eine Aktkomposition von Cézanne, die mit 475000 frs zugeschlagen wurde, ein kleines Bild des Meisters mit einer liegenden Venus und dem in den Lüften schwebenden Amor kaufte Hugo Perls für 86000 frs. Von Renoir wurden acht Gemälde versteigert, die drei bedeutendsten darunter, das Bildnis der Frau Henriot, das Kind mit der Puppe und Bougival, brachten jedes ungefähr 240000 frs, ein Blumenstück von Monet 280000. Zwei Akte von Matisse wurden mit 35- und 54000 frs zugeschlagen, ein Bild von Marie Laurencin mit 32000 frs. Zwei große Kreidezeichnungen von Picasso erzielten 17500 und 19500 frs, Zeichnungen von Renoir 6—10000, Aquarelle von Guys etwa 3—10000, Zeichnungen von Renoir, von denen Zoubaloff eine große Zahl besaß, bis zu 8000 frs, ein Pastell von Redon, Blumen darstellend, 27200.

Ganz andere Preise wurden für die Kostbarkeiten der Sammlung de Polès bezahlt. Der Gesamterlös der etwa 300 Nummern betrug 21½ Millionen Franken. Die Auktion begann mit ein paar Farbenstichen. Zwei Blätter von Debucourt brachten 160000, von Janinet 150000 frs. Es folgten Gemälde des achtzehnten Jahrhunderts. Zwei Landschaften von Boucher, die Mühle und der Fischfang, wurden für 450000 frs verkauft, ein Halbfigurenbild von Fragonard, das 1890 5300 frs gekostet hatte, für 200000. Das Porträt der Gräfin de Salve von der Malerin Labille-Guiard stieg bis 510000, eine Opernszene von Lancret auf 205000, eine Landschaft von Hubert Robert auf 210000, ein Damenbildnis der Vigée Lebrun auf 350000 frs. Hoppners Lady Fitz Herber kostete 192000, die Miss. Fitz Gerald des Lawrence 800000 frs.

Sehr hoch waren die Preise, die für die Möbel erzielt wurden. Wir notieren nur einige der wichtigsten: 228000 für ein Fauteuil des achtzehnten Jahrhunderts mit Tapisseriebezug, 260000 für einen Schrank in Rosenholz, 390000 für zwei von Carlin signierte kleine „entre-deux"-Möbel, 350000 für ein Damentischchen, 200000 für eine Lackkommode von Dubut, 360000 für ein Paar eingelegte Kommoden von Migeon, 290000 für ein Cylinder-Bureau von Roentgen, 516000 für einen Sekretär, der im Jahre 1882 auf der Auktion Hamilton in London 1340 Guineen gebracht hatte, 275000 für ein Damen-Bureau von Topino. Den höchsten Preis mußte die Stadt Paris für einen dem Vandercruse Lacroix zugeschriebenen Damensekretär bezahlen. Er wurde für das Petit Palais um 706000 frs erworben, nachdem er unter lautem Protest der Anwesenden von einem ausländischen Kunsthändler auf fast das Doppelte des Schätzungspreises emporgetrieben worden war. Sehr teuer waren endlich eine Beauvais-Tapisserie nach Boucher, die 975000, und ein Savonnerie-Teppich der Epoche Louis XIV., der 450000 frs kostete.

—r.

Der Ring der Kunsthändler um den Kemperplatz in Berlin schließt sich immer enger. Vor kurzem hat nun auch Edgar Worch, der seit dem Kriegsende Inhaber der altbekannten Firma Glenk, Unter den Linden, war, seine neuen Räume in der Tiergartenstraße eröffnet. Den Eintretenden empfangen drei Säle mit kostbarem Mobiliar des achtzehnten Jahrhunderts. In den rückwärtigen Räumen sind die Schätze chinesischer Kunst ausgebreitet. Auf einen Skulpturensaal, der mit interessanten Denkmälern frühchinesischer und buddhistischer Kunst gefüllt ist, folgen Zimmer auf Zimmer große Wandschränke, die eine erstaunliche Zahl vor allem hochwertiger keramischer Schöpfungen des Ostens bergen, von den Grabfunden der Han- und T'ang-Zeit bis zu den herrlichen Porzellanen der Epochen Kanghi und K'ien-lung. Man hat in Berlin noch kaum eine solche Fülle kostbarer chinesischer Töpfereien gesehen. Hier liegt die Hauptstärke Worchs, dessen Handlung sich in ihrem Charakter von der benachbarten Chinahandlung Otto Burchards deutlich unterscheidet. Es hat den Anschein, als sei in Berlin wohl Platz für zwei so bedeutende Geschäfte, zu denen übrigens noch die Firma Edgar Gutmann kommt, die ebenfalls in der Bellevuestraße ihren Sitz hat. Kein Zweig des Sammlertums hat in den letzten Jahren einen solchen Aufschwung genommen wie das Sammeln chinesischer Kunst. Japanische Kunst ist daneben auffällig und sehr zu Unrecht vernachlässigt worden. Eine neue Kunsthandlung, die Felix Tikotin am Kurfürstendamm eröffnet hat, versucht, das schwindende Interesse für die Kunst Japans neu zu beleben. Tikotin hat sich in Ausstellungen vor allem um den Farbenholzschnitt bemüht, und es scheint, daß es ihm gelingt, dem Sammlertum auch auf diesem Gebiete neue Anregung zu geben.

*

Norsk Kunsthistorie. Förste Bind. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1925.

Zum ersten Male wird von der Geschichte der norwegischen Kunst ein Gesamtbild gegeben. Daß es sich aus Beiträgen von zwölf Gelehrten zusammensetzt, erklärt sich aus der Entwicklung der Kunstforschung in Norwegen, die nicht, wie die unsrige, von universalistischen Gedanken und Tendenzen ausgegangen ist, sondern sich recht schnell spezialisiert hat und sich wohl auch spezialisieren mußte, weil die Sammlung und Ordnung der in dem großen Lande weitverstreuten, sehr oft erst wieder zu entdeckenden Denkmäler Arbeitsteilung als angezeigt erscheinen ließ. Kann

bei der gewählten Form des Werkes die große geschichtliche Linie nicht mit der Festigkeit gezeichnet werden, die von einer Einheitsdarstellung zu erwarten ist, so ist doch anzuerkennen, daß die Mitarbeiter am vorliegenden ersten Bande ihre Beiträge wohl aufeinader abgepaßt haben und daß stoffliche Überschneidungen auf ein Mindestmaß beschränkt bleiben. Der Aufgabe, dem norwegischen Volke seine erste Kunstgeschichte zu schenken — die sicherlich auf absehbare Zeit das Standardwerk auf diesem Gebiete bleiben wird —, haben sich die besten Kräfte des Landes zur Verfügung gestellt. Die Kunst der ältesten, der Völkerwanderungs- und der Wikingerzeit haben Haakon Shetelig und A. W. Brögger behandelt. Vom Mittelalter hat Johan Meyer die profane und kirchliche Baukunst, Harry Fett Bildnerei und Malerei, Thor Kielland das Kunsthandwerk übernommen. In die Darstellung der Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts teilen sich Anders Bugge (Baukunst), Carl W. Schnitler (Bildnerei und Malerei) und Henrik Grevenor (Kunsthandwerk). Die eigentümlich gebrochene Kurve der Entwicklung der norwegischen Kunst ist deutlich zu erkennen. Zuerst die Kunst des bis ins elfte Jahrhundert zu rechnenden norwegischen Altertums: in ihrer Begrenztheit originell und reich, und trotz Aufnahme ausländischer Einflüsse durchaus national; in die Spätzeit dieser Periode hat der hochbedeutende Osebergfund (1904) ganz neue Züge eingezeichnet. Dann mit dem Mittelalter das Einlenken in den großen europäischen Kunststrom. Gegenüber der streng norwegisch-nationalen Auffassung Hans E. Kincks, der in dieser Wendung ein Unheil und in der gotisch-ritterlichen Glanzzeit Haakon Haakonssöns eine Verfallserscheinung erblickt, macht Harry Fett mit Recht die universalgeschichtlichen Bedingtheiten und Bedürfnisse geltend; gewiß ist, daß Norwegens mittelalterliche Kunst nicht nur in der Architektur, sondern auch in Bildnerei und Malerei Bedeutendes hervorgebracht hat; Schöpfungen wie die Drontheimer Kathedralskulpturen und die Antemensalen der Schulen von Oslo und Bergen behaupten europäischen Rang. Dann aber setzt mit dem fünfzehnten Jahrhundert die lange Zeit des nationalen Ruhestandes ein, und die norwegische Kunst wird zu einer Provinzialkunst, die allerdings manches Interessante und Eigenartige bietet. Übrigens bleibt hier für die Geschichte der auswärtigen Beziehungen der norwegischen Kunst noch so mancherlei zu klären; es sind allerhand Stilwellen nach dem Norden gedrungen, und merkwürdig ist zum Beispiel der Stavanger-Maler Gottfried Hentzschel aus Breslau, dessen Werke auf Beziehungen zu Tintoretto zu deuten scheinen.

In erster Linie für das norwegische Volk bestimmt, ist das Werk doch auch als eine wertvolle Bereicherung der europäischen Kunstliteratur willkommen zu heißen. Für viele Kunsthistoriker — man darf wohl sagen: für die meisten — bildet die norwegische Kunst und ihre Geschichte einen weißen Fleck auf der Weltkarte der Kunst. Wenn sie das Buch durchsehen, so werden sie sich davon überzeugen, daß die künstlerische Gesamtleistung in diesem Lande des Nordens nach Quantität und Qualität nicht verächtlich ist, und daß sie auf gewissen Gebieten und in gewissen Zeiträumen eigenes Gepräge trägt. Für uns ist norwegische Kunst schon wegen ihrer vielfältigen engen Beziehungen zur deutschen von Interesse. Über allen Einzelproblemen aber steht die bedeutende Frage, ob und inwieweit sich innerhalb des europäischen Kunstkreises eine selbständig charakterisierte nordgermanische Kunstform erkennen läßt. Die von Harry Fett gegebene Formel, daß norwegische Kunst unter dem Gesichtspunkte einer Zusammenarbeit germanischen Geistes und klassischen Formgefühls zu sehen ist, beantwortet meines Bedünkens diese Frage nicht, weil sie zu allgemein gehalten ist. Die Beschäftigung mit dem Werke ist übrigens auch ästhetisch insofern ein Vergnügen, als es buchtechnisch eine vorzügliche Leistung ist. Papier, Satz, Spiegel, Anordnung und Druck des Bildstoffes sind mit Umsicht und bestem Geschmacke behandelt.

Der erste Band endet an der Schwelle des Zeitalters, in dem die nationale und kulturelle Auferstehung Norwegens sich vorbereitet. Ein zweiter Band, der bereits im Erscheinen ist und auch Literaturangaben und Register bringen wird, wird die schöne Veröffentlichung abschließen.

Albert Dresdner.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JULI, AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG

MAX SLEVOGT, FRESKO IM BREMER RATSKELLER
DIE BREMER STADTMUSIKANTEN

Kunst und Künstler

MAX SLEVOGTS FRESKEN IM BREMER RATSKELLER

VON

W. v. ALTEN

Als die ersten unter seinen Wandbildern hat Slevogt die vor kurzem in einem Saale des Bremer Ratskellers im Auftrage des Staates Bremen geschaffenen Malereien in der echten „al fresco“-Technik, also auf oder, richtiger gesagt, in den nassen Wandverputz gemalt. So kann man hoffen, daß sie eine bessere Zukunft haben werden, als leider für seine früheren Wandbilderfolgen zu erwarten ist, und daß sie noch lange neben Rethels Aachner Fresken, neben denen Böcklins im Wedekindschen Hause in Berlin und denen Marées in Neapel für die neuere deutsche Wandmalerei zeugen werden.

Slevogt hat dieses Mal die Ausmalung des ihm zur Verfügung gestellten Raumes — eines Kellersaales mit schweren, von gotischen Pfeilern gestützten Gewölben — grundsätzlich anders angefaßt, als bei seinen bisherigen Wandbilderschöpfungen: im Gartenhause von Neu-Cladow, in Neu-Castel, bei Professor Plesch und Hugo Simon in Berlin. Jetzt hat er von vornherein auf eine schmückende Ausdeutung oder Umdeutung des architektonischen Raumes verzichtet. Die gegebenen Wände sind ihm wesentlich nur Mittel gewesen, um Monumentalbilder zu malen.

Das Thema der Darstellung ergab sich für Slevogt daraus, daß die Überlieferung an dieser Stelle Hauff seine „Phantasien im Bremer Ratskeller“ erleben läßt. Diese Traum und Wirklichkeit, Humor und Grauen mischende Dichtung mußte ein Thema nach dem Herzen des Märchenillustrators sein.

In der Mitte der Hauptwand ist eine reichornamentierte barocke Faßstirnseite eingelassen. Sie umrahmt Slevogt mit dem Extrakt gleichsam der Hauffschen Phantasien. Bacchus mit verkürzt

MAX SLEVOGT, FRESKO IM BREMER RATSKELLER
AUS HAUFFS „PHANTASIEN IM BREMER RATSKELER“

aus der Bildfläche hervorstoßendem Bein, die Apostel, Jungfer Rose und über dem Faß hervorschauend das lächelnde Haupt des steinernen Roland, des Riesen. Hier glaubt man am ersten noch den bekannten Slevogt voll toller und witziger Einfälle, den Übermütigen, Weinfrohen wieder zu finden. Hier allein auch hat er eine bunte Farbigkeit angewendet. Aber merkwürdig drohend sind die Physiognomien, dieser wüste Judaskopf rechts oben, jenes böse Altweiberprofil links. Flakkernd, erregend ist die Lichtführung.

Rechts und links zwei Kompositionen in steilem Hochformat. Hier steigt Hauff, eine E. Th. A. Hoffmann-Figur, die Ratskellertreppe hinunter. Ein gewaltiger Kater enteilt, sich scheu nach ihm umblickend. Ahnungsvoll fällt das spärliche Licht von rückwärts auf die Figuren, hier und da aus dem düsteren Braun-Grau ein helleres Gelb, ein Weiß aufleuchten lassend. Auf dem Gegenstück sitzen in hoher gotischer Halle bei flackerndem Kerzenlicht Balthasar Ohnegrund, der schwedische Reitknecht, blöde und trunken starrend und der hinterhältig grinsend auf ihn einredende Ratsherr Walter einander am Zechtisch gegenüber. Und ein Dritter wächst hinter ihnen empor: der Teufel, zwischen seinen Zehen eine Schreibfeder haltend. Das gelbe Koller des Knechtes, die rötliche Fleischfarbe des Teufels sind die einzigen lebhaften Farben. Wie etwa bei Goyas Landhausfresken blitzt eine Einzelheit: der groteske Profilumriß eines schlummernden Ratsherrn, die überredende Hand Walters, gespenstisch auf, und man zweifelt nicht, daß es hier um nichts weniger, als das Heil einer Seele geht.

Dann auf der linken Seitenwand ein großes Breitformat. Mit einem gewaltigen weißen Tuche prellen Bacchus und die Apostel den Dichter. Ihre verzerrten Profile starren aus blau-grauem Dunste ihm nach, der hoch oben in den Lüften schwebt vor der nächtlichen Silhouette des Rathauses und der Domtürme.

Auf der gegenüberliegenden Wand hat Slevogt eine Szene aus dem Volksmärchen von den Bremer Stadtmusikanten dargestellt. Das Burleske des Märchens ist zu einer düsteren, spukhaften Monumentalität erhöht. Hier weht Goyas Geist. Esel, Katze, Hund und Hahn sind zu gespenstischem Nachtmahle vereint. Der Esel, vom Rücken gesehen, beherrscht als mächtige dunkle Masse von bizarrem Umriß die Komposition. Rechts von ihm der Hund, ein dürres Gerippe, und der Hahn, links die Katze, hexenhaft, bösartig, Radieschen verzehrend, die sich in ihren Krallen zu roten Mäusen verwandeln. Man vermeint, ihr Rot — außer dem des Hahnenkamms die einzige starke Farbe im düsteren Grau-Braun — könnte das von Menschenherzen sein, welche grausige Dämonen verschlängen.

Hier, wenn irgendwo, hat Slevogt weit über die Worte des Märchens hinausgegriffen, ist er zu mehr als einem Illustrator geworden, ist in seeli-

sche Tiefen hinabgestiegen, die man längst verschüttet wähnte, und die nur der Genius zu betreten wagen kann. Man hatte sich fast allgemein daran gewöhnt, in ihm, und gerade in dem Wandmaler, nur den Meister schmückender Dekoration, barocken Überschwanges, witziger Einfälle zu sehen. Nur wenige merkten, daß — wie hinter jedem Humor — auch hinter dem seinen Tragik stand, fühlten, daß sie nicht nur bisweilen in graphischen Folgen wie den „Gesichten" oder den „Schatten und Träumen" ihren Ausdruck suchte, sondern auch hier und da unter der Maske eines Porträts, in den Linien eines Mundes lauerte, und es will scheinen, als ob die Ahnung von den dunklen und furchtbaren Mächten, die hinter dem Leben stehen, immer stärker in ihm werde. So bedeuten diese Bremer Wandbilder nicht nur im Formalen, sondern auch im Seelischen — einander bedingend — eine Monumentalisierung der Kunst Slevogts, und auch etwas wie eine Lösung des Problems, das ihn von je gequält: der Verschmelzung von Bild und Illustration.

MAX SLEVOGT, FRESKO IM BREMER RATSKELLER
AUS HAUFFS „PHANTASIEN IM BREMER RATSKELLER"

W. ROTHENSTEIN, BILDNISZEICHNUNG EMILE VANDEVELDE

WILLIAM ROTHENSTEIN ALS PORTRÄTZEICHNER

VON

JOHN K. M. ROTHENSTEIN

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

William Rothenstein wurde am 29. Januar 1872 in Bradford, Yorkshire, geboren, wo sich die Familie Rothenstein niedergelassen hatte, nachdem sie in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aus dem Hannoverschen eingewandert war. Sein Vater, Moritz Rothenstein, war ein reicher Wollhändler; seine Mutter, Bertha Henriette, geborene Dux, entstammte einer reichen Lothringer Bankiersfamilie. William, ihr zweiter Sohn, besuchte von 1881—1888 das Gymnasium in Bradford. Dort begann er seine Zeichenstudien, für die er schon früh eine ausgesprochene natürliche Anlage zeigte. Seine freie Zeit benutzte er vor allem zum Zeichnen, aber als leidenschaftlicher Leser trieb er sich auch gern in den alten Bücherläden der Stadt herum. Auch wird von ihm berichtet, daß er ein warmer Bewunderer der Familie Brontë war und oft nach dem wenige Meilen von Bradford entfernten düstern Pfarrhaus von Haworth pilgerte, das lange Jahre ihr Wohnsitz gewesen war. Damals wurde er ein begeisterter Anhänger der Anglikanischen Kirche, eine Phase, die fast jeder Jüngling

der damaligen, auf die Oxford-Bewegung folgenden Generation, durchzumachen hatte. Als sein Glaubenseifer aber nachzulassen begann, entschloß er sich dazu, Künstler zu werden. Sein Vater war nicht wenig überrascht, als er von dieser plötzlichen Wendung hörte, er gab dennoch seine Zustimmung, und im Jahre 1888 trat der Sohn in die Slade-Schule in London ein. Die akademische Tradition hatte in England und Frankreich zu sehr abweichenden Resultaten in der Malerei geführt. In England war sie zu dem geistlosen und hohlen Pseudo-Klassizismus eines Leighton und Alma Tadema verflacht, jenseits des Kanals aber war Jean Dominique Ingres ihr Führer. Der junge Studierende aus Bradford hatte das Glück, nicht von einem seiner Landsleute in die Anfangsgründe eingeführt zu werden, ein Schüler Ingres', Alphonse Legros, der damals an der Slade-Schule lehrte, wurde sein Meister. Im folgenden Jahre setzte Rothenstein seine Studien in Paris in der École Julian fort. Selbst in dieser, von Exzentrizitäten aller Art geladenen Atmosphäre wurde Paris auf die dandyhafte Eigenart des siebzehnjährigen Engländers aufmerksam, dessen Begeisterung für die neuen Ideen, dessen inbrünstige Liebe zur Literatur nur noch durch die Hingabe an seine eigene Kunst und durch die sorgfältige Pflege seiner Kleidung übertroffen wurde. Edmond de Goncourt und Émile Zola kamen ihm so herzlich entgegen, daß er als ständiger Gast bei ihnen aus und ein ging. Er wurde bald eine bekannte Persönlichkeit und durfte Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec, Verlaine, Oskar Wilde, Whistler, Rodin, Degas, Alphonse Daudet und Ludwig von Hofmann teils zu guten Bekannten, teils zu seinen vertrauten Freunden zählen. Mit Ausnahme der ersten Beiden, hat er von ihnen, sowie von Fantin-Latour und den beiden Coquelins Porträts gezeichnet. Diese Porträts sind größtenteils in Pastell oder schwarzer Kreide auf braunem Papier oder auf Pappe gezeichnet, nur wenige sind mit Feder und Tinte ausgeführt. Alle aber waren überraschende Improvisationen, in Stil und Empfindung durchaus französisch wirkend. Er blieb bis zum Frühling 1893 in Paris, und verlebte dort Zeiten voller stärkster künstlerischer, intellektueller und sozialer Anregungen. Erfüllt von den französischen Ideen kehrte er nach England zurück. Die nächste Phase seiner Künstlerlaufbahn, ein Aufenthalt in Oxford, der uns von seinem lebenslänglichen Freunde, Max Beerbohm, sehr unterhaltend geschildert wird, wurde zu einer Reihe von Lithographien nach Mitgliedern der Universität verwendet. Von 1894—1911 lebte er in London, wo er neben seinen Bildern jene Porträtwerke herausgab, die, mit kurzem begleitendem Text von Zeitgenossen versehen, periodisch erschienen und einen wichtigen Beitrag zur sozialen Geschichte jener Zeit bildeten. Unter den Modellen zu seinen Porträts jener Periode nennen wir Bernard Shaw, Swinburne, George Moore, Marley, Russel, Henry James, Aubrey Beardsley, Lord Kelvin, die Herzogin von Rutland, Thomas Hardy und H. G. Wells. Bei seinen wiederholten Aufenthalten in der Normandie und in Burgund malte er Landschaften; im Jahre 1897 besuchte er seinen Freund Oscar Wilde, der als Verbannter in Berneval lebte. Auf seinen Malerausflügen begleiteten ihn oft Augustus John, Sir William Orpen, sein Schwager und sein jüngerer Bruder.

Im Jahre 1899 heiratete er die älteste Tochter des Malers Knewstub und seiner schönen Gattin, Emily Reushaw, die Rossetti zu mancher seiner berühmten Frauengestalten Modell gesessen hatte. Ein Schüler von Dante, Gabriel Rossetti, mit William Morris, Madox Brown und Sir Edward Burne-Jones befreundet, war Knewstub ein geschworener Präraffaelit, und mit gemischten Gefühlen begrüßte er diesen Anhänger Whistlers und Verfechter französischer Ideen als seinen Schwiegersohn.

Wenn auch die Modelle der meisten Porträts dieser Periode Engländer waren, so benutzte er doch seine Reisen nach Frankreich dazu, Porträts von Rodin, den Coquelins, Verlaine, Fantin-Latour und Anatole France zu zeichnen, in Deutschland porträtierte er Gerhard Hauptmann, den Staatsminister von Hofmann, seinen Sohn Ludwig, Adolf von Menzel, Hans Singer und Bernt Grönwold. Die orientalische Philosophie und Kunst hatten schon immer das Interesse Rothensteins erregt und so entschloß er sich im Jahre 1911 zu einer längeren Reise nach Indien. In Kalkutta wurde er eines Tages von der prachtvollen Erscheinung eines Inders so gefesselt, daß er ihn ansprach und bat, ihm zu einem Porträt zu sitzen. Bei der Sitzung erzählte der Inder Rothenstein von seinen Dichtungen. Diese machten einen so starken Eindruck auf Rothenstein, daß er dem Dichter riet, nach England zu fahren, um dort eine Übersetzung seiner Gedichte zu

W. ROTHENSTEIN, BILDNISZEICHNUNG VISCOUNT HALDANE

veröffentlichen. Dieser Dichter, den er sich zum Modell ausgesucht hatte, war Rabindranath Tagore. Erfüllt von den glänzenden Bildern Indiens mit seinen Tempeln, Basaren, durchtränkt von seiner blendenden Atmosphäre, kehrte Rothenstein mit zahlreichen Studien und mehreren fertigen Bildern nach England zurück. Bei ihrem Anblick meinte Wells, daß Rothenstein seinen Zeitgenossen Indien so nahe gerückt habe, wie einen alten guten Bekannten. — Nach einem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten von 1911/1912, zog er sich nach Glocestershire zurück, wo er nur als Landschafter tätig war und die einfache Natur mit ihren Gebäuden und Landleuten wiedergab, während ihm die Feldarbeit Erholung gewährte. Aus diesen friedlichen Beschäftigungen und dieser langersehnten Zurückgezogenheit riß ihn jäh der Ausbruch des europäischen Krieges. Auf Einladung Émile Vanderveldes, des jetzigen belgischen Außenministers, der damals zu der verbannten Regierung gehörte, verbrachte Rothenstein 1915 einige Monate bei der belgischen Armee. Von dem tragischen Anblick der zerstörten Gebäude überwältigt, erregt und tief bewegt von dem grandiosen militärischen Schauspiel, unterbreitete er bei seiner Rückkehr nach London Lord Northcliffe und Oberst Repington einen Vorschlag, bestimmten Künstlern offizielle Aufträge zu erteilen, mit staatlicher Unterstützung Bilder vom Kriegsschauplatz zu malen. Dieser Gedanke fand Anklang, und Rothenstein wurde auf Grund seiner indischen Erfahrungen und sportlichen Erfolge als staatlich berufener Künstler einem indischen Kavallerieregiment zugeteilt. Ende des Jahres kehrte er zurück und übernahm den Lehrstuhl für Kunst an der Universität von Sheffield. Aber schon im Jahre 1918 malte er wieder an der Front, diesmal bei der fünften Armee, die er auf ihrem verhängnisvollen Rückzug im März 1918 begleitete. Drei Tage lang wurde er zu den Vermißten gezählt, und seine Malgeräte wurden von

W. ROTHENSTEIN, BILDNISZEICHNUNG MENZEL

den vordringenden Deutschen als Trophäen zurückbehalten. Später schloß er sich der kanadischen Armee an, die er auf ihrem Marsch nach Köln begleitete, wo er bis zum folgenden Jahr blieb. Kurz nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde er, in Anerkennung seiner Verdienste als Lehrer und Beschützer der jungen Künstlergeneration, zum Präsidenten des Royal College of Art ernannt und teilte nun seine Zeit zwischen der Ausübung seines Berufs und der Verwaltung des ihm unterstellten Kunstinstituts.

Wenn auch William Rothenstein vor allem und unausgesetzt seiner Kunst lebt (jetzt eben entwirft er eine dekorative Wandmalerei für die St. Stephanshalle im Parlamentsgebäude), fand er Zeit sich auch literarisch zu betätigen, und das erste in englischer Sprache erschienene Buch über Goya hat ihn zum Verfasser. Vornehmlich aber interessierte ihn auch in dieser späteren Phase seines Lebens das Porträt. Während er meist in Pastell zeichnete, machte er sich nun auch die Lithographie und den weichen Bleistift dienstbar, um seine Bildnisse zu schaffen, deren Qualität in dieser Periode von 1905/1906 so hervorragend war, daß nur die Werke aus einer viel späteren Zeit ihnen an die Seite zu stellen sind. Zwischen 1906 und 1911 ist die Ausbeute an Porträts geringer, auch zeigen sie nicht ganz die frühere Frische. Ein erneuter Aufenthalt in Indien im Jahre 1911 verjüngte und erhöhte aber seine produktive Kraft. Diese Wiedergeburt äußerte sich bei seiner Malerei in einer größeren Farbigkeit, bei seinem gezeichneten Werk in der Tendenz, mehr Nachdruck auf die reine und zarte Linie als auf Schattierung zu legen. In dieser Zeit bis zum Jahre 1917 schuf er eine Fülle charakteristischer Porträts. Als sich dann die östlichen Einflüsse ausgelebt hatten, gewann die dreidimensionale Zeichnung wieder die Oberhand, aber die Linie behielt ihre Zartheit, Sicherheit und Genauigkeit, und gerade in den letzten acht Jahren schuf Rothenstein seine bedeutendsten Porträts.

In ihnen offenbart sich klar sein ganzer Ernst, seine leidenschaftliche Wahrheitsliebe, die zarte und dabei durchdachte Stärke seiner Linienführung, die Meisterschaft in der Handhabung seines Materials. Zu Zeiten, wo sein Schaffen nicht die volle Höhe erreicht, könnte man ihm vielleicht eine Tendenz vorwerfen, in den einfachen Ernst des vor ihm Sitzenden eine Würde zu legen, die in Wirklichkeit nicht vorhanden ist; in seinen besten Perioden aber ist seine Auffassung gerade durch die Wahrhaftigkeit seiner Wiedergabe überzeugend.

Rötel und Schwarzstift waren die von ihm bevorzugten Techniken, teils wurden sie getrennt, teils zusammen verwendet, die Glanzlichter sind meist mit weißer Kreide aufgesetzt, bei seinen spätesten Zeichnungen kommt auch in sparsamer Weise der Pastellstift zu seinem Recht. In dem Zeitraum zwischen 1889 und 1925 hat er über neunhundert solcher Porträts geschaffen, wenn man etwa einhundertundfünfzig Lithographien dazurechnet. Auf gelegentliche Veröffentlichungen in Buch- oder Mappenform haben wir schon hingewiesen.

Überblickt man die Reihe der von ihm Porträtierten, so ist man von ihrem repräsentativen Charakter überrascht, ja, die Reichhaltigkeit seiner Porträtreihe hat sogar zu einem Vergleich mit Watts herausgefordert.

Rothenstein hat niemals bewußt danach gestrebt, einen Extrakt seiner Zeit zu geben. Während eines Zeitraums von fast vierzig Jahren hat er mit nie versagender Energie die Züge seiner Freunde und aller derer auf dem Papier festgehalten, deren Werke, Charaktere oder äußere Erscheinung ihn zur Produktion reizten. Sein eigentümlich eindringlicher Blick, sein scharfer Intellekt zwangen ihn geradezu, der Darstellung der erlesensten Geister seiner Zeit sein Leben und seine Kräfte zu widmen; aber Berühmtheiten, wenn sie nur den äußeren, rauschenden Publikumserfolg hatten, ließen ihn kalt, denn die innere Vornehmheit war das Maßgebende für ihn — mochte ihr äußeres Kleid noch so unscheinbar sein, das erschien ihm nicht als Nachteil — ja, vielleicht galt es ihm als Vorzug. Fast ist man versucht, William Rothensteins strenges Sichfernhalten von allem, was in seinem Beruf die geschäftliche Seite streifte, snobbistisch zu nennen. Er verschmähte es nicht, der privaten Unbedeutendheit geduldig seine Kunst zu leihen, öffentlicher Unbedeutendheit gegenüber blieb er hart wie ein Diamant.

ADOLF SCHRÖDTER, VIGNETTE. RADIERUNG

KNOSSOS, WESTPROPYLON UND KORRIDOR VOM WESTHOF GESEHEN

EIN AUSFLUG NACH KNOSSOS

VON

HANS BÖRGER

Beruhigt über mein Schicksal, speise ich in irgendeinem Estiatorion zu Mittag und suche darauf nach einem Gefährt, um noch an diesem Nachmittag dem Palast von Knossos meine Aufwartung zu machen. Trotz dem Trubel des Wahltages*, der alles, was Räder hat, in lohnende Bewegung setzt, finde ich endlich, wenn auch zu stark überhöhtem Preise, ein Auto und schwinge mich befriedigt hinein. Aus dem Südtor von Heraklion geht es auf gutgehaltener Straße in eine weite, fruchtbare Landschaft hinaus, und nach einer knappen halben Stunde schon sind wir bei dem Häuschen des Phylax der Ausgrabungen von Knossos angelangt. Wie es so zu gehen pflegt, trage ich, den Tatsachen weit vorauseilend, ein Phantasiebild der Lage des Palastes fix und fertig im Kopfe, und ich bin einigermaßen erstaunt, sie viel unbedeutender zu finden als ich mir vorgestellt hatte. Nur ein flacher Hügel ist es, von einem Bache — dem antiken Käratos — durch eine kleine Schlucht getrennt, auf dem Sir Arthur Evans im Jahre 1900 mit märchenhaftem Erfolge seinen Spaten ansetzte. Dieser Palasthügel wird rings von etwas höheren Kuppen gerahmt, zu denen weiter im Süden die charakteristische Silhouette des einsam ragenden Juktasberges tritt. Im ganzen eine mehr idyllische als repräsentative Lage, die in ihrer leichten Zugänglichkeit bedeutsame Rückschlüsse auf die kretischen Zustände der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends erlaubt: die damaligen Herrscher müssen sich so sicher in ihrem Machtbereich gefühlt haben, daß die Möglichkeit eines bewaffneten Überfalls nicht in Rechnung gestellt wurde.

Den Grundriß dieses Riesenpalastes aus der

* Wahl des inzwischen gestürzten Diktators Pangalos zum Präsidenten der hellenischen Republik.

Anmerkung der Redaktion: Das Kapitel eines Buches „Fahrten in der Ägäis", das in diesen Tagen im Verlag Johann Trautmann G. m. b. H., Hamburg, erscheint.

KNOSSOS, DIE ÖSTLICHEN ANLAGEN. OBERGESCHOSS UND TREPPEN

Blütezeit der sogenannten mykenischen Kultur habe ich oft genug daheim studiert, angesichts der Wirklichkeit aber komme ich gar nicht heraus aus dem Staunen über die Kompliziertheit und das Raffinement der Anlage. Man streift stundenlang umher durch geräumige Korridore und einst säulengeschmückte Vestibüle, durch eine Unzahl von größeren und kleineren Gemächern verschiedenster Bestimmung — vom Thronsaal bis zum Bad und zur Toilette —, man steigt, ein richtiges Treppenhaus passierend, mehrere Stockwerke in die Höhe, wo die geschickt benutzte Ungleichheit des Bauterrains es erfordert, man blickt von hohen Estraden auf Lichthöfe und tiefergelegene Palastteile hinab — ein wahrer Irr- und Wundergarten hochkultivierter Wohnarchitektur, der immer wieder die schöne Sage vom Labyrinth des Minos, des mythischen Gründers von Knossos, vor die Sinne zaubert! Wie überwältigend muß das alles erst gewirkt haben, als die prächtigen Fresken, deren Reste nun das Museum von Heraklion als größte Kostbarkeit hütet, noch von den Wänden grüßten, als das zugrunde gegangene Holzwerk der Säulen, Fensterrahmen, Türstürze und Gesimse noch, mit kühnen Mustern geschmückt, farbenprächtig vor Augen stand, als der kostbare Alabaster, der überall verschwenderisch verwandt ist, noch unversehrt in milder Reinheit erstrahlte, nicht zu reden von den köstlichen Geräten des täglichen Gebrauchs, mit denen sich diese Menschen einer längst vergangenen Kultur umgeben durften! Unmöglich, diese sinnenfrohe Schöpfung des Reichtums und der Pracht auch nur annähernd vor dem inneren Auge erstehen zu lassen!

Bei der Besichtigung der Ruinen stoße ich auf eine ganze Anzahl von Arbeitern, die unter der Leitung eines Oberaufsehers offensichtlich bemüht sind, die Schäden des letzten Winters zu reparieren. Der greise Evans, der sich von den zärtlich geliebten Ruinen nicht trennen kann, hat sich in nächster Nähe eine Villa gebaut, um, wenigstens in der guten Jahreszeit, immer bei der Hand sein und seine Schützlinge betreuen zu können. Soweit ist alles in bester Ordnung und in höchstem Maße dankenswert. Eine gewiße Skepsis aber stellt sich ein, wenn man das Ausmaß der vorgenommenen

Restaurierung und Ergänzung ins Auge faßt, die Evans, vielleicht den Wünschen von Geldgebern entgegenkommend, allmählich vorgenommen hat. Gewiß, man weiß, wie die Holzsäulen ausgesehen haben, die einst in den kreisrunden Vertiefungen der Bodenplatten standen, und man kennt die Art ihrer farbigen Erscheinung aus den Freskenresten der Periode; man kann mit Sicherheit mit Hilfe der vorhandenen Reste eine verfallene Treppe rekonstruieren, auf den Zentimeter ermessen, wie hoch eine Fensteröffnung, ein Stockwerk gewesen sein muß — aber es ist eine Frage des Taktes, wie weit man mit dem positiven Restaurieren zu gehen hat. Mir scheint, in Knossos ist der Augenblick gekommen, wo Unbehagen und Unsicherheit sich einzustellen beginnen angesichts der soeben wieder funkelnagelneu gestrichenen, den Stempel der Unechtheit auf der Stirne tragenden Säulen und Fensterumrahmungen und der immer noch fortgesetzten Zementierungsarbeiten. Man vergleiche nicht mit der Methode, die gegenwärtig in Pompeji angewandt wird, um die oberen Stockwerke, Balkone usw. von Häusern zu retten. Die Situation ist bekanntlich dort eine grundverschiedene!

Während ich jenen stattlichen Korridor an der Westseite des Palastes passiere, der zu den zahlreichen, noch heute mit mannshohen Tonkrügen besetzten Vorratskammern führt, fallen meine Blicke auf die großen Alabasterplatten des Fußbodenbelags. Wie gewaltig muß doch die Brandkatastrophe gewesen sein, die den Palast um die Mitte des zweiten Jahrtausends heimsuchte, daß die Hitze diese starken Steintafeln an den Rändern wie Kartenblätter emporbiegen, stellenweise völlig zermürben und mit einer dicken schwarzen Brandkruste überziehen konnte! Und was mag der Anlaß dieser Verheerung gewesen sein, die soviel Köstliches und für das Menschengeschlecht Unersetzliches dem jähen Untergang weihte? Waren es wirklich die Achäer, die erobernd von Norden eindrangen und die, wie es scheint, aus Kleinasien herüber-

KNOSSOS, KORRIDOR VOR DEN MAGAZINEN

gewanderten Ureinwohner unter ihr Joch brachten? Wäre es eine Welle jener Sturmflut gewesen, aus dem dann das große griechische Gesamtreich hervorging, von dem Emil Forrer, der begabte Berliner Privatdozent, so Epochemachendes zu berichten weiß, nachdem es seinem Scharfsinn gelungen ist, die Inschriften aus Boghazkoï in Kleinasien — die Korrespondenz eines Hetiterkönigs aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vor Christus — zu entziffern? Der Phylax führt mich mit bewundernswerter Gründlichkeit von Gemach zu Gemach, von Terrasse zu Terrasse, zuletzt auf einen hohen hölzernen Aussichtsturm inmitten des Plateaus, von dem man in der Tat einen überwältigenden Überblick über diesen, fast einem kleinen Städtchen an Ausdehnung nahekommenden Herrschersitz der Vorzeit gewinnt, dann aber mache ich mich los und streife auf eigene Faust in der Peripherie des Palasthügels umher, wo einst die bis weit in die Römerzeit besiedelte Stadt Knossos gestanden hat, und wo, im Westen wie im Süden, in den letzten Jahren einige schöne Einzelhäuser, zum Teil mehrere Stockwerke hoch und mit bemerkenswerten Freskoresten, ausgegraben worden sind. In einem dieser uralten Stadthäuser funktioniert sogar die alte schöne Badeanlage wieder und sorgt dafür, daß es dem Ausgrabungsstabe, der auch gegenwärtig mit vielen Arbeitern auf neue Entdeckungen ausgeht, nicht an dem gewohnten Komfort fehle.

Inzwischen hat sich der Himmel vollkommen bewölkt, es beginnt zu regnen und ich halte es für geraten, den Rückweg nach Heraklion anzutreten. Das Barometer ist stark gefallen und zeigt auf Sturm. Die sommerliche Wärme ist plötzlich einer empfindlichen Kühle gewichen, und das Meer, gestern noch blau und heiter, hat eine grauliche, von flaschengrünen Streifen durchzogene Farbe angenommen und beginnt, vom Nordwind gepeitscht, hin und wieder schon über die Mole zu lecken, die das winzige, nur für kleine Segelschiffe und Ruderbarken hinlängliche Binnenbassin der Reede vor der Brandung schützt. Also beginnender Nordsturm! Das bedeutet für Kreta tagelange Isolierung von der Außenwelt, denn kein Dampfer darf es wagen, unter solchen Umständen die ungeschützten Häfen von Heraklion, Rethymno und Chaniá anzusteuern. Der Handelsverkehr stockt und der Vergnügungsreisende, der nicht Gastfreunden gut empfohlen ist oder ein festes Programm von Unternehmungen vor sich hat, ist der Langeweile kleiner Provinzstädte rettungslos ausgeliefert. Gottlob, ich an meinem Teile ward gewarnt, und ich weiß, was ich will.

GERHART FRANKL, STILLEBENSTUDIE. KOHLE UND AQUARELL

GERHART FRANKL, OBER-ST.-VEITER HÄUSER

ZUR ÖSTERREICHISCHEN MALEREI DER GEGENWART

VON

OTTO BENESCH

Anläßlich der neulich von Dr. Werner Teupser im Kunstverein in verdienstvoller Weise organisierten Schaustellung österreichischer Kunst der Gegenwart möchte ich die Gelegenheit ergreifen, auf drei Künstler hinzuweisen, deren Schaffen besonderes Interesse beansprucht, weil sie vielleicht in der gültigsten Weise das formulieren, was den Inhalt des künstlerischen Wollens der neuen Epoche in Österreich ausmacht. Obwohl sie verschiedenen Generationen angehören, stehen sie alle auf dem gemeinsamen Boden eines unmittelbaren Verhältnisses zur Natur. Sie wollen nicht mehr als diese geben, aber auch nicht weniger. Das Problem ist schwer genug, es hat den Hauptinhalt der künstlerischen Entwicklung zu allen Zeiten ausgemacht. Wie sie sich damit in verschiedener Weise auseinandersetzen, das ist durch die Eigenart ihres Wesens, ihrer künstlerischen und menschlichen Bestimmung bedingt.

Franz Wiegele baut seine Werke in strenger Konsequenz der Gestaltung. Seine Kunst ist ruhige Beobachtung der Wirklichkeit und deren Nachgestaltung durch eine Hand von unerschütterlicher Sicherheit. Er verändert die Wirklichkeit nicht. Sie ist ihm zu sehr Geheimnis, als daß er es unternähme, sie durch selbstherrliches Umformen „ausdrucksvoller“ zu gestalten, etwas „Höheres“ als die Wirklichkeit zu geben. Er betrachtet sein Ziel als erreicht, wenn es ihm gelingt, etwas von diesem Geheimnis in sein Werk zu bannen. Die Treue, die er dem Vorbild gegenüber bewährt, ist auch keine wissenschaftliche oder soziologische wie die anderer künstlerischer Strömungen der Gegenwart, sondern eine organische. Er verleiht seinem Werk bei aller gestaltenden Strenge und Disziplin, das ruhig atmende Leben, den tiefen farbigen Glanz der Wirklichkeit — er stellt ein Geschwister neben sie hin. Ein Stilleben wird unter seinen Händen zu einem Stück meisterlicher Architektur, in dem jede Frucht,

FRANZ WIEGELE, AKTE IM WALDE
WIEN, ÖSTERREICHISCHE STAATSGALERIE

Sein umfangreichstes und bedeutendstes Werk zeigt eine Gruppe von Akten im Walde. Aus dem Schatten steigen die majestätischen Körper gegen das Licht, das durch Tannendickicht fließt. In schweigender Andacht vollzieht sich das Schicksal des menschlichen Daseins. Die gestellte Szene wird zum Mythos, der Waldgrund zum Urgrund aller Dinge. — Wiegeles Bildnisse sind Spiegel, aus denen Körper und Seele der Dargestellten in unlöslicher Einheit und ungetrübter Klarheit schauen.

Herbert Böckl scheint auf den ersten Blick in allem Wiegeles Gegenpol zu sein. Dort Klarheit und Stille — hier eine wilde Großartigkeit. Dort ein Malen in dünnen Schichten, dessen Sorgsamkeit an den Aufbau gotischer Tafelbilder erinnert — hier ein elementares Häufen von Farbe. In den Zeichnungen dort behutsam glättendes Aufbauen — hier fragmentarisch breites Hinwerfen und Improvisieren. Dort Ruhe und Abklärung — hier Kampf und ewige Problematik. Damit sind die äußeren Gegensätze angedeutet — sie besagen nichts über die tiefe innere Gemeinsamkeit. Böckl ist kein Romantiker. Auch in seiner Kunst ersteht als angestrebtes Endziel monumentale Größe und Ruhe, aber nicht die Ruhe des gemeißelten Standbilds, sondern der in sich schwebenden und vibrierenden farbigen Vision. Diese so materiell aufgetragene Farbe ist ein Netz von höchster Feinheit, das die malerische Wirklichkeit der Dinge aus seinem Schweben und Vibrieren in ahnungsvoller, vielleicht noch näherer Lebensintensität als der Wiegeles erstehen läßt. Sind Wiegeles Werke eine zweite Wirklichkeit, so sind die Böckls ein Stück dieser Wirklichkeit selbst, durch das noch ihre Pulse gehen,

jedes Gefäß seinen unverrückbaren Platz hat. Jedes einzelne Ding aber wahrt seine berückende Lebensnähe: die Trauben schimmern milchig in durchscheinendem Licht, über Äpfel und Birnen legt sich feuchter Glanz, der Wein glüht still in seinem Glase wie ein ewiges Licht. Eine fast feierliche Stimmung vermag Wiegele in einem solchen Stück meisterhaft belauschter Wirklichkeit heraufzubeschwören.

Die Grundlage dieses Gestaltens — es scheint für die Ewigkeit zu sein und man möchte es sich in Stein denken — ist die Zeichnung. In Graphitzeichnungen, die eine unendlich reiche Skala von tiefsten Schattenschichten zu zartesten Wischtönen durchläuft, läßt er wundervolle Frauenleiber erstehen, die in unsagbarem Linienwohlklang sich lagern, wie antike Götterbilder zum Lichte sich bauen. Aus den Zeichnungen spricht der Klassiker Wiegele am stärksten. Denn sein Naturalismus ist Kunst von der Intensität der klassischen eines Ingres.

ihr Blut kreist. Der ewige Rhythmus des natürlichen Geschehens hallt in großgespannten Akkorden durch seine Bilder. Die „Sizilianische Landschaft“ erbraust vor gehaltener Kraft und Fülle südlichen Lichts, glühender Farben, schäumender, treibender Lebenssäfte — eine kosmische Totalität des Naturerlebens, die Landschaftsschilderungen Jean Pauls ins Gedächtnis ruft. Das Schwingen und Glühen der Farben wird zu Umrissen von titanischer Monumentalität, zu grandiosen Blöcken zusammengefaßt. Aus einem venezianischen Bildnis des sechzehnten Jahrhunderts von mäßiger Eindrucksstärke ersteht durch des Künstlers Nachdichtung, wie aus seinem Grabe gerufen, der längst (auch im Bilde) vermoderte Mensch in brüderlich verwandter Lebensproblematik. Aus Sonne, Glut und Schmutz der sizilianischen Stadt ersteht ihm ihr antiker Rhythmus — aus Würfeln und Blöcken schichten sich die Bauten zu einem zweiten Syrakus oder Selinunt.

Im Parkbildchen geht durch die Nadelbäume das Sintern und Tropfen schmelzenden Schnees, das sanfte Rauschen und warme Atmen des nahenden Föhns. Der Bahnübergang blaut in der lichten, leichten Höhenluft der Voralpenlandschaft, strömt den Harzduft der Holzlagerplätze und den Wiesenatem jener Strecke aus, die ins Veneto hinunterführt; das Bild ist das gemalte Heimweh nach dem Süden.

FRANZ WIEGELE, RÜCKENAKT. GRAPHITZEICHNUNG
WIEN, ALBERTINA

HERBERT BÖCKL, PALERMO

Böckl beschwört, sowohl als Maler wie als Zeichner, die Wirklichkeit in einer optischen Vision, die ihr tiefstes Wesen in seiner Ganzheit vor den Beschauer hinstellt. Seine Kunst steht auf der Linie, die von den Klassikern Goya und Géricault herführt — somit letzten Endes in der Nachfolge Rembrandts.

Stehen die Beiden in äußerlichem Kontrast zueinander da, hinter dem sich eine tiefe Gemeinsamkeit verbirgt, so nehmen wir in den Werken Gerhart Frankls keine auffällige Gegensätzlichkeit wahr. Entwicklungsgeschichtlich ordnen sie sich den einen so gut bei wie den andern. Mit Wiegele verbindet Frankl die Überlegung des Schaffens, das Wissen um die richtige Gewinnung künstlerischer Werte. Seine Bilder stellen in einer Zeit handwerklicher Verluderung der Kunst durch ihre Meisterung der Schichtentechnik malerische Phänomene dar. Mit Böckl verbindet ihn das starke malerische Fühlen, eine verwandte Art, mit der er die optische Vision der Wirklichkeit zwingt. Der geistige Charakter ist aber ein völlig anderer. — Ein Aquarell, das Triestiner Vorstadthäuser vor frühlingshaften Höhenzügen darstellt, schichtet sich in klarer malerischer Struktur; sie ist aber nicht das Wesentliche, sondern ein traumhafter Schleier, der, ein Resultat der schwebenden Relationen von Linien und Farben, durch das Ganze zieht. Diese Schwingungen und Interferenzen befähigen Frankl im Aquarell zur Anwendung immer sparsamerer Mittel. Denn nicht die Mittel sind bei ihm das, was das Naturerlebnis wiedergibt, sondern das, was unfaßbar und ungreifbar zwischen den Mitteln schwingt. Die Blätter sind meist licht gehalten. Groß und durchsichtig steht der Komplex eines Hauses in einer Parklandschaft da — in der Ferne ein zweites wie sein Echo. Aus ihrem schwebenden Ausgleich erwächst die geistige Bewältigung der ganzen Landschaft. Einige zarte, vibrierende Bleistiftlinien ziehen auf der weißen Fläche Hauswände und -dächer; einige Töne sind leise hineingetuscht, eine Horizontale drüber gezogen — und der Beschauer steht hoch über der lichten Weite der Landschaft, über dem von Villen bestandenen sinkenden Gelände. Die Schwingungen von wenigen Bleistiftstrichen, von drei, vier Aquarelltönen genügen, um den Zauber der ganzen Wirklichkeit zu vergegenwärtigen. Frankls Wirklichkeitsdarstellung ist vielleicht die immateriellste, denn sie gibt tatsächlich nur den Atem, das Fluidum der Dinge, an dem wir sie unfehlbar wiedererkennen bis in ihre letzten und feinsten Wesenheiten.

So ersteht jenseits des nebligen Tals die Größe blauer, gegen die wolkenverwischten Konturen aufdunkelnder Hochgebirgsrücken. Die eisige Frische der Landschaft nach dem Schneesturm, wo alles weiß und wesenlos geworden ist, während an den blaßgrauen Schemen steiler Felstürme letzte Schleierfetzen in der nun schon ruhigen Luft hängen. Die Märchenstimmung eines Waldstücks in tiefem Neuschnee, wo die vermummten Fichten und Latschen durch eine blasse Sonnenahnung aus ihrem Schlummer nicht geweckt werden können.

Diese traumhafte Einheit der Naturstimmung findet sich in allen Werken Frankls: in seinen groß angelegten Stilleben, die Cézannes künstlerisches Vermächtnis aufgreifen, wie in seinen Menschen- und Landschaftsbildnissen. Auf einem kleinen Bilde stehen die belichteten Giebel zweier Siedlungshäuser inmitten dämmerig grauer und grüner Töne mit jener Intensität des Wirklichen, die man fast nur im Traum gewahrt. Das Wirkliche und das Übersinnliche berühren sich auf einer Ebene. Weit in der Geschichte zurückliegende, längst vom Schauplatz verschwundene Schichten der Landschaftskunst wachsen in einer solchen Erscheinung auf seltsame Weise wieder durch.

HERBERT BÖCKL, VENEZIANISCHER EDELMANN

ADOLF SCHRÖDTER, MUSIKANTEN IM REGEN. RADIERUNG
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

ADOLF SCHRÖDTER

VON

PAUL F. SCHMIDT

In der Berliner Jahrhundertschau von 1906 ist Schrödter zu kurz gekommen, weil seine Stärke durchaus nicht im Ölbild lag und auch Aquarell und Graphik der Düsseldorfer mit unbesieglichem Mißtrauen betrachtet wurden. Da wir aber seither einsehen gelernt haben, daß die deutsche bildende Kunst sich vorzugsweise im Graphischen (weitesten Sinnes) ausgegeben hat, so kann auch Schrödter wieder das Recht auf die ihm zukommende Beachtung beanspruchen.

Denn das Gebiet, in dem er ein kleiner König war, ist humoristischer Art und darum rein graphisch orientiert. Durch den üblen Zufall, daß zu seiner Zeit allein das historisierende Ölbild als Kunst geschätzt wurde, ist er zu einer ihm nicht gemäßen Ausdrucksform gezwungen worden. Viele seiner besten Einfälle mußten erst die schwerfällige Form des Bildes passieren, ehe er ihnen das zureichende Gewand des Graphischen gab; und dergestalt ist manches überhaupt unter den Tisch gefallen, wie der Travestie-Einfall der „Trauernden Lohgerber“, die als Gemälde (im Städelschen Institut) viel zu viel von dem glatten und spießigen Aussehen der verhöhnten Vorbilder haben, um ihre Wirkung richtig ausüben zu können.

Erst seit den vierziger Jahren fand er sich auf seinem eigentlichen Felde zurecht, der Radierung und dem Aquarell, und kehrte damit zu seinen glücklichen Berliner Anfängen zurück. Daß er einen guten Teil seiner Kunst an ihm nicht lie-

gende Aufgaben inzwischen verschwendet hatte, ist darum zu erkennen und zu bedauern.

Denn darüber braucht ja kein Wort verloren zu werden, daß für alle Arten humoristischer Gestaltung die graphische Form das allein Gegebene ist. Genrebilder dieser Art sind allenfalls in der Reproduktion aufzunehmen. Das tragikomische Problem Spitzwegs ist ja der ewige Kampf zwischen seiner rein-malerischen Begabung und dem Drang, das Witzige auszudrücken.

Schrödters Sinn für Übercharakterisierung aber zeigte sich schon in seinen ersten Anfängen, da er als Kupferstecherlehrling Berliner Typen zeichnete. Er war zwar nicht in Berlin geboren (sondern in Schwedt a. d. Oder, am 28. Juni 1805), aber wie alle aus der Provinz gekommenen Talente rasch assimiliert und an heller Beobachtungsgabe den Eingeborenen womöglich noch überlegen. Sein Vater, ein kleiner Kupferstecher, starb 1814; die Mutter betrieb das Geschäft weiter, und Adolf wuchs noch im frühesten Knabenalter in das Handwerk hinein. Die sehr verständige und tüchtige Mutter, die ihm eine gute Bildung vermittelte, schickte ihn zur besseren Ausbildung 1820 nach Berlin zum Kupferstecher Buchhorn, bei dem er bis 1827 in Lehre und Arbeit blieb; augenscheinlich nicht sehr gefördert noch zufrieden. Die Brotarbeit gab ihm aber bald die Mittel, an die Akademie zu gehen. Er schloß sich Wilhelm Schadow an und gewann Lessing, Hildebrandt, Bendemann, Hübner, die blutjungen Akademiker, zu Freunden. Diese waren es auch, die ihn, kaum in Düsseldorf heimisch geworden, aufforderten, ihnen dorthin zu folgen. 1829 verließ er Berlin für immer und wanderte zu Fuß an den Rhein, wo sich sein Schicksal vollenden sollte.

Aber man versteht Schrödter nicht recht, wenn man nicht die Wurzeln seiner Kunst im Berlinischen sucht. Für Schadow und seine hochgemute Schülerschaft war allerdings kein Platz an den nüchternen Ufern der Spree; ihre Romantik gehörte in jedem Fall nach Düsseldorf und hat sich dort höchst üppig entfaltet. Schrödters Tatsacheninstinkt aber wäre mit Berlin glänzend fertig geworden. Er hat nicht nur das Volksgenre der Dörbeck und Hosemann vorweggenommen und ihnen in der drastischen Illustrierung von Berlinismen den Weg gewiesen: er war auch weit befähigter als sie, das Charaktervolle der märkischen Welt anzupacken und ihm seinen immanenten Witz und Charme zu entlocken. Das beweisen seine Zeichnungen und Radierungen aus den Berliner Lehrjahren.

ADOLF SCHRÖDTER, SELBSTBILDNIS 1829. ZEICHNUNG
BERLIN, KRONPRINZENPALAIS

Nun aber saß er in Düsseldorf und bemühte sich zunächst heiß um die alleinseligmachende Ölmalerei. Daß er in ihrer Beherrschung mindestens so weit gelangte wie seine Freunde an der Akademie, will nicht viel heißen; daß er 1831 mit einem „Sterbenden Abt" seine Meisterprüfung bestand und das Wohlwollen des Oberbonzen Schadow und tränenseligen Beifall der Zeitgenossen errang, ist auch nicht weiter schade: denn schon im nächsten Jahre besann er sich auf seine bessere

von Cervantes gepriesen hat. Neben Daumier wirkt jene doch nur episodenhaft und zeitbedingt, mit einem Stich ins fatal Karikierte. Das wird auch nicht besser in den Radierungen, die Schrödter nach seinen Bildern des Don Quixote herausgab: die Düsseldorfer Stickluft nimmt ihnen viel von dem Lebensvollen ihrer Empfindung, und bei den übrigen Lieblingsgestalten Schrödters, wie Falstaff, Münchhausen, Till Eulenspiegel und Schlemihl, ist es nicht anders. Sie sind zu literarisch und zu wenig visuell empfunden; sie halten sich an die Illustrierung von Dichterstellen, sie entbehren der göttlichen Leichtigkeit des graphischen Erlebnisses. Unleidliche Manie der Düsseldorfer, die Dialektik des Geschriebenen übertrumpfen zu wollen, spukt auch bei Schrödter überall hinein. Es handelt sich hier ja nicht um Illustration (obwohl die Blätter vielfach in ihrer Drapierung auftreten), sondern um gemaltes Theater; um den Krampf, auf das plastische Dichterwort und die Mimik und Maske des Schauspielers in jedem Fall etwas beide Überbietendes und durch sinnliche Unmittelbarkeit Bestechendes draufzusetzen. Flagrant zeigt sich das zum Beispiel bei „Falstaff mit seinen Rekruten", wo Shakespeares übertreibende Schilderung, womit der Dickwanst seine Rekruten Revue passieren läßt, wörtlich ins Bildhafte übersetzt wird. Hier rächt sich die Übersiedlung nach Düsseldorf: schwerlich hätte die kritische Atmosphäre der Preußenhauptstadt ihm solche Hypertrophie der Einbildungskraft durchgehen lassen. Auch bei Hosemann finden sich Entgleisungen ins Gebiet des Nichterlebten und bloß Angelesenen, aber sie verschwinden vor der Fülle seiner Wahrhaftigkeit und sind zu unbedeutend, um sein bescheideneres Gesamtbild beeinflussen zu können. Schrödters weit bestechendere Gaben aber sind ihm hier zum Unheil ausgeschlagen: man beurteilt ihn nach diesen aufwendigen und weithin bekannt gewordenen Bildern und Graphiken.

Es ist ein Irrtum. Soviel Tüchtigkeit des Handwerks und der Phantasie an dieses literarische Biedermeiertum auch von Schrödter verschwendet ist: wertvoller erscheinen uns die Aquarellfolgen und Graphiken, in denen der Humor nicht Ziel

ADOLF SCHRÖDTER, EULENSPIEGEL UND DIE BRESTHAFTEN
TUSCHZEICHNUNG
BERLIN, KRONPRINZENPALAIS

Natur und erledigte mit der Karikierung all der verlogenen Düsseldorfer Gefühlsduselei in den „Trauernden Lohgerbern" ein für allemal die Historienmalerei dieser Pseudoromantiker; wenigstens für die klaren Köpfe.

Aber dabei hielt sich Schrödter nicht auf: Schlag auf Schlag fand er sich in seinen ureigenen Aufgaben zurecht. Da es sich nun einmal um die Entdeckung neuer Inhalte in jener Zeit handelte, muß man auch die Gegenstände seiner Kunst zu würdigen wissen: 1832 gab er in der „Rheinweinprobe" das erste Beispiel seiner Kunst, rheinischen Lebensfrohsinn zu verkörpern, und 1834 tauchte der eine Held seiner humoristischen Weltanschauung auf: Don Quixote, den er in seinem Studierzimmer, über riesigen Schmökern brütend, malte.

Wir sind heute kaum mehr der Ansicht Heines, der in Schrödters Verkörperung des Edlen von der Mancha die künstlerisch vollkommene Realisation

ADOLF SCHRÖDTER, HERBSTZEITLOSE. AQUARELL. AUS DEM „HERBARIUM ORNATUM"
BERLIN, KRONPRINZENPALAIS

und Absicht, sondern beiläufige Zugabe ist. Auch hier wird noch viel Theater gespielt, gewaltiger Prunk von Maskenumzügen und Malkastenscherzen entfaltet sich; der ornamentale Nebentrieb der Zeit äußert sich in strotzender Üppigkeit. Aber diese Zeitbedingtheiten sind von einem bedeutenden Könner so charmant befolgt, daß ihnen ein Hauch von absoluter Kunst angeflogen ist. Schrödter handhabt das Kunstgewerbliche in diesen Arabeskenfriesen und Trachtenscherzen nicht nur virtuos, sondern mit einer Überlegenheit, die aus seinem Humor entspringt und darum ihre Besonderheiten mit ästhetisch freiem Gewissen genießen läßt. Er ist nicht der Erfinder dieser Ornamentik; das Verdienst ihrer Einführung gebührt dem Münchener Neureuther. Ein uraltes Motiv, die S-förmige Ranke, wird abermals aus der historischen Rumpelkammer hervorgeholt, ihrer klassischen Korrektheit entkleidet und mit der Variabilität der Erfindungskraft durchgestaltet, die ihr unsterbliches Vorbild in Dürers Gebetbuch Maximilians findet. Neureuther bestritt beinahe seine ganze künstlerische Existenz mit der Verkoppelung von Arabeske und realistischer Illustration; nur daß, anders als bei Schrödter, ihm seine gemalten Werke, soweit sie freies Skizzentum blieben und nicht zur Ausführung graphischer Rankeneinfälle dienten, zu köstlicher Selbständigkeit erwuchsen und heute, aus Privatbesitz wieder entdeckt, ihm durch malerische Qualitäten neben dem besten Spitzweg seinen Platz anweisen.

Schrödter begann erst 1838 sich der neu entdeckten und ihm so sehr gemäßen Form zuzuwenden: mit Randzeichnungen zu Robert Reinecks „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", die 1843 und 1846 ihre Fortsetzungen fanden. Seine fruchtbarste Zeit dafür brach aber erst um 1850 an, als er den großen „Triumphzug des Königs Wein" in Wasserfarben malte, dessen Originale die Nationalgalerie besitzt, und dem verwandten „Hofstaat des Weins". 1847 war der Fries „Bauernkirmes" vorangegangen, den er zuerst auf einen 70 Fuß langen und 2 Fuß hohen Blechstreifen auf Goldgrund malte, später aber in handlichem Format auf Tonplatten und mit ausgespartem Weiß lithographierte: wahrscheinlich sein gelungenstes, mindestens sein charaktervollstes Werk, in dem er rheinische Lebenslust mit einer noch heute volkstümlich wirkenden Kraft in anschau-

ADOLF SCHRÖDTER, DER SANDWAGEN. FEDERZEICHNUNG

BERLIN, KRONPRINZENPALAIS

licher Breite schilderte. 1852 folgten die vier großen Aquarelle: Maitrank, Rheinwein, Champagner, Punsch (im Städelschen Institut), die er auch selber radierte, wiewohl nicht ganz glücklich; denn die Üppigkeit der farbigen Dekoration verlor in dem dünneren Strich und dem Schwarz-Weiß der Radierung viel von ihrer überzeugenden Kraft. Dazu kamen Aquarelle der vier Jahreszeiten (Karlsruher Kunsthalle) und „Erdbeerbowle"; den „Traum von der Flasche" hatte er erstmalig schon 1831 radiert, allerdings anfängerhaft-vielgestaltig, eine graphische Häufung witziger Einfälle, die seine Erkennungsmarke, den Pfropfenzieher, mit monumentaler Symbolik verherrlicht hatte (sein Name — Wein-Schrödter — wird berufssymbolisch wie inhaltskünstlerisch damit gedeutet).

1848 war er der Einladung des Hannoveraner Advokaten Detmold nach Frankfurt gefolgt, um dessen „Piepmeyer" mit Lithographien zu illustrieren. Detmold wird wohl eher als mit dieser Karikierung des deutschen Parlamentsspießers mit seinen „Randzeichnungen" und deren köstlicher Erfindung der nachgedunkelten Venus im Flachsenfinger Kunstverein lebendig bleiben. Schrödter vollends hatte das Pech, auf politischem Gebiet abermals mit dem so viel größeren Daumier zu konkurrieren, neben dessen grandioser Satire sich sein „Piepmeyer" nicht gut behaupten kann. Es wäre interessant, nachzuprüfen, warum die politische Karikatur der Deutschen bis zum Erscheinen des Simplizissimus so gründlich versagt hat. Schrödters Eignung war nicht gering. Aber wenn schon ein Menschenalter vor ihm der große Gottfried Schadow an solchen Aufgaben vollkommen gescheitert war, obwohl ihm bei der Verhöhnung Napoleons 1813 wahrhaftig keine politischen Schranken gezogen waren, so muß der Grund zu dieser künstlerischen Impotenz tiefer liegen als in persönlichen Hemmungen. Daß es andererseits nicht die politische Unbegabtheit des deutschen Volkes, die geschichtsnotorisch war und ist und bleibt, gewesen sein kann, haben Th. Th. Heine und die Seinen und in neuester Zeit G. Grosz eindeutig erwiesen; unter Umständen, die nicht viel günstiger lagen als 1813 oder 1848.

1854 kehrte Schrödter nach Düsseldorf zurück, und 1859 wurde er nach Karlsruhe berufen, um an der Polytechnischen Schule Freihandzeichnen und Ornamentik zu lehren. Dort ist er am 9. Dezember 1875 gestorben.

Es liegt ein tieferer Sinn in dieser Berufung und in seiner letzten Tätigkeit, die sich beinahe ausschließlich auf das Ornamentale und aufs Pflan-

zenzeichnen beschränkte. Sein Hauptwerk dieser Zeit ist das lithographierte „Herbarium ornatum", in dem er deutsche Flora als Vorlagewerk veröffentlichte: realistische Nachbildung von Pflanzen mit symbolischer Verkörperung durch Mädchengestalten, ohne sonderlichen Zusammenhang. So steht zum Beispiel neben dem Gänseblümchen eine kleine Hirtin mit ihren beliebten Martinsvögeln. Sein schöpferisches Vermögen scheint nicht mehr zur ornamentalen Verkoppelung gelangt zu haben.

Aber dies ist eine Alterserscheinung: daß Schrödter zum Lehrer der Ornamentik berufen wurde, wirkt als Bestätigung seiner wesentlichen Qualitäten. Was in seinen besten Arbeiten, wie der „Bauernkirmes", dem „Triumphzug des Königs Wein" und den vier Getränken lebendig fortwirkt, ist die Verbindung der deutschen Arabeskentradition mit einem Humor, der dem Märker angeboren war und seine spezifische Richtung auf das Feuchtfröhliche im Rheinland erhielt. Sie lebt auch in seinen sonstigen Radierungen, in seiner Gebrauchsgraphik und den gelegentlichen Zeichnungen und Aquarellen, in denen er einen intensiven Sinn für das Groteske der Menschenerscheinung mit fröhlicher Lebensauffassung paarte und durch vortreffliche Ornamentierung zum Ganzen zusammenband. Beide Elemente wußte er vorzüglich zu vereinen: die figürliche Darstellung, Menschentypen verwegener oder alltäglicher Herkunft mit all ihren zufallhaften Charakteristiken und mit einer glänzenden Kraft der Situationskomik, und die Arabesken von fülliger Zeichnung, von wohlorganisierter Raumausnutzung. Darin ist er allen Gleichzeitigen, und nicht zum wenigsten Neureuther, überlegen. Gegenüber dessen Willkür in der Raumverteilung wirkt Schrödter immer geordnet und darum phantasievoller und höchst wohltuend. Das Gleichgewicht zwischen Rankenumrahmung und figürlich-darstellerischer Füllung ist bei ihm fast im gleichen Grade vorhanden wie bei Dürer und den Kleinmeistern; nur daß er, dem Verlangen der Zeit nach Inhaltlichkeit entsprechend, die Gestalten nicht dem dekorativen Zwecke unterordnet, wie jene Alten, sondern in ihrer Tätigkeit kräftig hervorhebt und dazu noch in das Arabeskentum eine lebendige Note bringt, indem er es naturalisiert und mit dem vorherrschenden Distelmotiv in unmittelbare Relation zur deutschen Pflanzenwelt setzt. So gewinnt er ein Doppeltes, neben der stets ausgezeichneten Raumfüllung: daß das Ornament neues Leben bekommt durch Beziehung auf ein jedermann bekanntes Pflanzliches und daß seine Blätter nicht kunstgewerblich und vorlagenmäßig wirken, sondern die moralische Kraft selbständiger Darstellungen behalten.

Daß er durchweg eine optimistische Lebensauffassung verkörpert, können wir ihm unmöglich verübeln. Probleme rührt Schrödter nirgends an; das war der Kunst seiner Zeit nicht gegeben. Daß er uns nur auf die Lichtseiten des Daseins weist, auf heitersten Lebensgenuß, auf Wein, Weib und Gesang und auf harmlose Verulkung menschlicher Schwächen, gehört zu der oberflächlichen Liebenswürdigkeit, die nicht nur rheinische Lebensfreude zu seiner Zeit charakterisiert, sondern ein unveräußerliches Erbteil unseres Daseins ist. Kunst kann nicht immer nur formale Probleme wälzen. In unserer nicht sehr heiteren Gegenwart hat sie sich wiederum den Tatsächlichkeiten zugewendet; nur eben nicht den erfreulichen. Schrödter, dem es in Düsseldorf und sonst am Rhein sehr wohl in seiner Haut war, und der die Geschichtsschreibung des Malkastens in ulkigem Chronikenstil begonnen hat, durfte uns die rosigen Seiten des Lebens darstellen. Wir wollen ihm dafür Dank wissen und ihn nicht eben unter die Bahnbrechenden stellen, aber wohl unter die ernsthaften Künstler des, immerhin existenzfähigen, Humors.

WILLIAM BLAKES 100. TODESTAG

VON

E. TIETZE-CONRAT

Zu Blakes hundertstem Todestag hat der Burlington Fine Art Club eine Ausstellung in seinem Hause in der Saville Row eröffnet. Es sind ganz wenige Gemälde in einer Art Temperatechnik, die Blake selbst Fresko nannte; sehr viele Aquarelle, zumeist aus dem Besitz des Graham Robertson Esq., der den Rest jener fünfzig Aquarelle erworben hat, die Blake in den Jahren 1799 bis 1810 für Thomas Butts, eine Guinea das Stück, gemalt hat; einige jener nach einem merkwürdigen von Blake erfundenen Verfahren ausgeführten „printed-drawings" (aus dem Jahre 1795), bei denen eine noch nicht trockene oder immer wieder neu aufgefrischte Vorzeichnung in Öl abgedruckt und in jedem Druck anders in Aquarellfarben aufgefüllt wurde; endlich eine kleine Auswahl gezeichneter Bildnisse, graphischer Blätter und illustrierter Bücher. Man sollte meinen, daß hundert Jahre ein genügend langer Abstand wäre, um eine klare historische Einreihung und Einschätzung eines Künstlers vornehmen zu können, insbesondere eines Künstlers, der mit siebzig Jahren erst gestorben ist, dessen Schaffen also im wesentlichen den Kunstwillen einer noch älteren Generation (Pinder) darstellt. Unserer kontinentalen Kritik erscheint aber diese Einschätzung dennoch schwer — erscheint sie schwer, obschon wir doch Runge als eine Art Parallele besitzen. Vielleicht sollten wir unsere ganz aus der französischen Malerei, ganz aus der Beobachtung der malerischen Probleme gewonnene Vorstellung der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts revidieren, vielleicht sollten wir doch den fertigen Teppich auflösen und neue, einschneidend andere Fäden ihm einknüpfen.

Die Outsiderstellung Blakes existiert überhaupt nicht, wenn man dem Künstler auf seiner Insel begegnet. Zwischen Flaxman und Füßli einerseits und den Präraffaeliten andererseits ist sein Platz gesichert. Er hat Vorfahren und hat Nachkommen; er hat die unmittelbare Nachfolge in Richmond und in den sechziger Jahren — vor allem durch Rossetti — die hochgefeierte Wiedergeburt; von da ab reißt der Faden nicht ab. In England ist Blake kein Outsider.

Blake entnimmt die Worte, aus denen er seine Sprache formt, dem Rokoko. Daher die ausgekochten Raffaeltypen, die rundlichen Engelsgesichter und gütig bärtigen Männerköpfe; aber mit den Romfahrern vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, ohne mit eigenen Augen gesehen zu haben, macht er die Wendung zu Michelangelo. Auch die Einsilbigkeit seiner Farbengebung ist allen seiner Zeit gemein. Die Wirkung seiner Sätze baut er aus dem Rhythmus; es ist das kompositionelle Prinzip der primitiven Dichtung, der Bibel — oder des Ossian, das er hier ausnützt. Du mußt es dreimal sagen! Es ist wie Zauberbann. Immer wieder laufen die Parallelen und steigern und übersteigern sich. Das gleiche Mittel kennt auch David. Frei aus der Erinnerung gestaltet er, ohne Modelle zu benützen. So hat auch Führich gezeichnet.

Das ist das Rüstzeug, das seine Phantasie braucht. Die aber gehört nicht auch dem oder jenem, die gehört ihm allein, dem menschlichen Philosophen, dem mystischen Dichter. Alles erlebt er neu, alles sieht er mit den im Morgenrot jung gebadeten Augen, er löst es aus alter Bindung, hebt es heraus zu einzigartigem Sein, weiß vom Gegebenen zurück den Anfang und hinaus das Ende. Das kleine Jesuskind betet. Es kniet auf seinem Bett und betet gewissenhaft und brav wie ein anderes englisches Kind, aber weil es der Sohn Gottes ist, sind die langgewandeten Engel heruntergestiegen und stehen dabei, sie sind der Himmel um das Bett; Ausdruck und Eindruck, Erzählung und Ornament. Adam gibt allen Tieren des Paradiesesgartens Namen. Wo kommt das in der heiligen Schrift vor? Aber Adam lebt, er ist ein Mensch, er ist da, so muß es für ihn auch Morgen und Abend geben, Tun und Lassen; seine Existenz kann nicht beschränkt bleiben auf Sündenfall und seine lakonisch aufgezählten Konsequenzen. Zum „Fluß des Lebens" gehört ein ausführliches Kommentar, es ist die Illustration des letzten Kapitels der von Blake verfaßten „Revelation" (XXII. 1 und 2) — wenn man sich nicht begnügt, in der sicheren Freiheit dieser unbeschwerten Wesen den eigenen Atem stärker zu fühlen.

In diesem Blatt, mehr als in den andern, die die Abbildungen hier zeigen, wird trotz der unmittelbaren Wirkung, die von den formalen Mitteln ausgeht, die Grenze der Kunst Blakes fühlbar. Es ist nicht das Illustrative, das sie einengt, sondern das Überillustrative. Nicht daß er sich hier an einen Text hielt, den er selbst erdacht, sondern daß dieser Text zu gedankenschwer ist, als daß er sich in den Rahmen einer Komposition bildhaft einfangen ließe. Ein anderer Künstler, der mit Blake gleichzeitig lebte und für dessen hundertsten Todestag jede spanische Stadt eine solenne Feier vorbereitet, Goya, hat eine verwandte Entwicklung genommen. Auch Goya hat die Überfülle der drängenden Gesichte, Niegeschautes, nie so wie er es wollte Geschautes ins Bild gebannt, aber sein romanisches Blut hat ihn davor bewahrt, das Gedankliche über das Sensuelle zu setzen. Darum konnte auch Goya das Persönlichste ungemindert zusammenhalten, auch dann, wenn er ein monumentales Format wählte. Blake wirkt niemals groß, auch wenn er seine Dämonie in übergewaltige michelangeleske Leiber einströmen läßt. Er versucht auch nicht die Riesenwand, er bleibt bei seinem kleinen Blattformat; er möchte wie der Dichter mit dem Wort nur die Taste anschlagen, die in unserer eigenen Phantasie den starken Ton erklingen läßt. So bleibt sein Werk für den unvorbereiteten Beschauer Fragment. Bleibt Fragment wie das Werk Runges, dem die Spannung zwischen Absicht und Wirkung den erschütternden Reiz gibt.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM

Im Juni eröffnete die Städtische Kunsthalle eine neue Ausstellung, die das Zeitalter der Reformation zum Gegenstand hatte, natürlich vorab in seiner künstlerischen Auswirkung. Der Gedanke, eben das künstlerische Schaffen nun aber bestimmten kulturellen Symbolen zu unterstellen, erwies sich als recht bedeutungsvoll, ja als wesentlich, da das Artistische hierdurch den ihm in jener Zeit gebührenden zweiten Platz einzunehmen gezwungen war und an seiner Stelle sich eine unerhörte Fülle bunten, wenn auch oft dämonisch rohen Lebens tummelte.

Der Holzschnitt, der Buchdruck beherrschten das Feld, da und dort durch eine Zeichnung, ein Aquarell unterbrochen. Da sind die Glaubens- und Fehdeschriften der Reformatoren und ihrer Gegner, die Predigten volkstümlicher Kanzelredner, die Humanistenschriften und -übersetzungen.

Da ist auch die andere Welt der Astrologie und Magie, der aus ihnen entwachsenden Naturwissenschaft, der Freude am Fremden und Exotischen und an der Kuriosität, der Grübelei über die rechte Proportionslehre in der Kunst; da sind die höfischen Allegorien um Maximilian I., die Schilderungen des Bürger- und Soldatenlebens und zuletzt — der Narretei.

Die Namen der beteiligten Künstler aufzuführen, ist überflüssig: sie sind ja genugsam bekannt. Wichtig dagegen, festzustellen, daß auch die Bedeutenden unter ihnen — wie gerade Dürer — in diesem Zusammenhang als große Anwälte ihrer Zeit wirken und so einmal dem Schulschema entrückt werden.

L. Moser (Karlsruhe).

PARIS

Unter dem Titel „Exposition d'Art Autrichien" hat auf die Anregung des Unterrichtsministers Herriot die österreichische Republik eine Ausstellung von Kunstschätzen aus dem Kreise des Kaisers Maximilian im Pariser Jeu de Paume-Museum veranstaltet. Die öffentlichen Sammlungen Wiens haben freigebig aus ihrem kostbarsten Besitz gespendet, und die Pariser Museen haben einiges beigesteuert. So ist eine schöne und sehenswerte Ausstellung zustande gekommen, in der die Namen Dürer und Burgkmair und Strigel voranstehen und viele andere deutsche Künstler und Kunsthandwerker hervortreten, die für den Kaiser Max gearbeitet haben. Wo aber ist auf dieser Ausstellung — so fragt man — die österreichische Kunst, die ihr den Namen gab? Es ist in Wahrheit eine Ausstellung nahezu ausschließlich deutscher Kunst. Man staunt, daß es fast neun Jahre nach dem Kriegsende und im Zeitalter von Locarno von den Veranstaltern offenbar für notwendig erachtet wird, deutscher Kunst eine falsche Flagge zu geben, um ihr in Paris Eingang zu verschaffen. Österreich war zu Gast geladen. Aber als „Exposition d'Art Autrichien" durfte es diese Ausstellung billigerweise nicht nach Frankreich gehen lassen.

BERLIN

Edvard Munch hat dem Berliner Kronprinzenpalais ein bedeutendes Gemälde mit der Darstellung zweier Schneearbeiter zum Geschenk gemacht. Die Ausstellung, die hier in den Monaten April und Mai zu sehen war, ist jetzt nach Oslo übersiedelt, wo ihr Direktor Jens Thiis ebenfalls die Räume seines Museums zur Verfügung stellte. Der Erfolg in Munchs Heimatstadt übertrifft noch den außerordentlichen Erfolg der Berliner Veranstaltung. Während der ersten zehn Tage wurden bereits 16000 Besucher gezählt. Erst durch diese Veranstaltung erscheint Munchs Ruhm in seiner Heimat völlig gesichert. Es sind Bemühungen im Gange, eine größere Zahl seiner Meisterschöpfungen dem Museum von Oslo zu sichern, das bereits eine stattliche Reihe der Hauptwerke vor allem aus den frühen Schaffensepochen des Künstlers sein eigen nennt.

EINE AUSSTELLUNG EUROPÄISCHER KUNST DER GEGENWART IN HAMBURG

Der Kunstverein in Hamburg feiert sein hunderjähriges Bestehen mit einer internationalen Ausstellung in der Kunsthalle. Ein Fest in dieser produktiven Weise zu feiern ist ein schöner Gedanke, um so mehr als den Hamburgern unseres Wissens zum ersten Mal eine so umfassende Übersicht der in Europa heute tätigen Kräfte gegeben wird. Das Unternehmen hat zudem etwas Selbstloses, weil jede Ausstellung mit diesem Programm zu einer gewissen Problematik verurteilt ist. Wie soll eine solche Übersicht gemacht werden? Soll sie nur orientieren, oder soll das, was da ist, durch die Art der Auswahl kritisiert werden? Soll der Stil betont werden oder das persönliche Talent? Gewöhnlich bringen die Ausstellungsleiter beide Absichten durcheinander: sie konstatieren, was da ist und suchen zugleich kritisch zu sichten. Sobald sie aber mit der Sichtung beginnen, erhebt sich die Frage, ob genug begabte und vorbildliche Kunstwerke im gegenwärtigen Europa erreichbar sind für eine Ausstellung von vier- bis fünfhundert Nummern. Diese Frage, die nichts mit der Richtung, mit dem Stil, mit Fortschritt oder Reaktion zu tun hat, muß verneint werden; sie könnte auch dann kaum bejaht werden, wenn — was bei solcher Gelegenheit unmöglich ist — das Beste aus den Ateliers, aus den Privatsammlungen und öffentlichen Galerien zu vereinigen wäre.

Auch in Hamburg sind diese Schwierigkeiten nicht überwunden worden. Es ist anzunehmen, daß nicht zuletzt den jungen Hamburger Künstlern, die merkwürdig unbeweglich sind (fast wie Engländer) und sich selbst zu einer Reise nach Berlin nicht leicht entschließen, einmal gezeigt werden sollte, was in Europa vor sich geht. Von dieser Ausstellung können sie aber nicht sehr gefördert werden. Ganz abgesehen davon, daß der gegenwärtigen Kunst Europas das Befreiende und Enthusiasmierende fehlt, daß sie geeignet ist melancholisch zu machen, weil es sich nicht, wie einer der Festredner gesagt haben soll, um eine Darstellung „paneuropäischer Ideale", sondern bestenfalls paneuropäischer Ideologien handelt, daß auf dieser ganzen Kunst ein Fluch zu liegen scheint, weil

sie immer durch Kunst, fast nie durch Natur betrachtet und gewonnen wird. Von den ausgestellten Werken sind drei Viertel und mehr künstlerisch nicht instruktiv. Sie haben nur den Zweck, zu zeigen: so wird heute in der Tschechoslowakei, in Spanien, in Belgien und sonstwo gemalt und modelliert. Worauf sich eigentlich nur sagen läßt, was man auch zur Zeit Antons von Werner sagen durfte: na, wenn schon! Das Publikum (die Ausstellung ist gut besucht), das unmöglich die Gelassenheit im Umgang mit Kunstwerken haben kann, wie der routinierte Kunstfreund, nimmt das, was ihm geboten wird jedoch leicht für bare Münze und hält das Vorhandene für bedeutend, nur weil es da ist. Vor mancher Bildergruppe konnte man junge Menschen beobachten, wie sie sich gewaltsam in Überzeugungen hineindiskutierten, wovon das Herz nichts wußte; man sah einzelne Gestalten mit strengem Gesicht vor einem Bild, einer Plastik stehen, als sagten sie zu sich selbst: was denk ich nur, was denk ich nur! Es ist in der Ausstellung nichts, was die unselige Gefühlsverlogenheit, womit die europäische Jugend sich heute zur Verzweiflung bringt, korrigiert. In Dresden war es im vorigen Jahr doch anders; es war alles großzügiger und übersichtlicher. Und es war wirklich alles da, was zur europäischen Kunst der Gegenwart gehört, also auch die ältere Generation. Zum Vergleich war zudem eine glänzende Sammlung von Bildern der großen Franzosen vorhanden. In Hamburg hat man nur Cézanne berücksichtigt und Renoir eine Wand gegeben: Bilder, die selbst dann unzulänglich sind, wenn nur der späte Renoir gezeigt werden sollte. Vieles Vorhandene gehört seit langem zum Bestand Berliner Kunsthandlungen. Hodler und Munch sind nur eben vertreten, Picasso dagegen ist stark betont. Von deutschen Künstlern sind in vielen Fällen keineswegs die besten Werke gewählt. Hinzu kommt, daß nur stellenweis wirkungsvoll gehängt ist. Die Veranstalter haben es sich fast unmöglich gemacht, weil sie die Wände der hohen Säle (mit weißen Decken) mit einem fast weißen Stoff bespannt haben, auf dem eigentlich kein Bild recht steht und der es zur Gruppenwirkung nicht kommen läßt. Der gute Wille ist überall erkennbar, doch es ist leider kein klar organisierender Wille. Paul de Lagarde hat einmal hübsch gesagt, Individualitäten sollten wirken wie Institutionen, Institutionen sollten wirken wie Persönlichkeiten. Der Hamburger Kunstverein, der eine Institution ist, wirkt in diesem Fall nicht wie eine Persönlichkeit. Man spürt das nicht durchaus segensreiche Walten des Lokalgeistes.

Diesen nimmt man vor allem in dem Saal wahr, wo Hamburger Künstler versammelt sind. Typisch für sie ist, daß sie nahezu alle zur Gattung der „ängstlichen Talente" gehören, obwohl sie sich bemühen, europäisch zu malen. Sie wirken unsinnlich. Und das in einer Stadt, die zu den schönsten Städten Europas gehört, wo man Dinge sieht, daß man den Malern nur immer zurufen möchte: wo habt ihr eure Augen! Man „geniert" sich in Hamburg. Zum Wesen der starken, sinnlichen, naiven Kunst aber gehört die schöne Schamlosigkeit. Karl Scheffler.

HAMBURG

Bei Commeter stellte der Hamburger Maler Singer Jugendarbeiten aus. Sein entschiedenes Talent verdient einen Hinweis. Seine seltene Geschicklichkeit könnte freilich leicht mißleitet werden, wenn der junge Künstler nicht in eine Umwelt kommt, wo er Vergleichsmöglichkeiten hat und wo die höchsten Ansprüche gestellt werden. Auch dieses Talent kann im Lichte des oben gegebenen Berichtes über die Kunstvereins-Ausstellung gesehen werden. Hoffentlich wird ihm Gelegenheit, seine hoffnungsvollen aber ungewiß noch balancierenden Gaben in einer künstlerisch wohltätigen Umgebung zu entfalten. K. Sch.

BERLIN

Das staatliche Kupferstichkabinett hat das nahezu vollständige radierte Oeuvre Max Liebermanns, das es in sehr schönen Drucken besitzt, in einer vorbildlich klaren und wirkungsvollen Weise ausgestellt. Damit schließt sich der Kreis der Liebermannaustellungen aufs schönste.

WINTERTHUR

Das im vorigen Heft abgebildete schöne Mutter-Bildnis Thomas ist in die Sammlung Oskar Reinhart übergegangen.

*

Otto Ackermann wird in diesen Tagen sechzig Jahre alt. Er hat über Kunst kein Wort in deutscher Sprache öffentlich geschrieben, ist nie propagierend oder polemisierend hervorgetreten, und hat doch, nur durch sein Dasein, durch seine passionierten Gespräche über Kunst, in den letzten zwanzig Jahren einen unwägbaren aber entschiedenen Einfluß ausgeübt. Will man vergleichen, so mag man an Bayersdorffer denken. Ackermann gehört eigentlich in's aristokratische achtzehnte Jahrhundert, er ist einer jener wesentlichen Menschen, die aus ihrem Leben (im Sinne Wilhelm Meisters) ein Kunstwerk zu machen streben und die so garnicht in den modernen Betrieb hineinpassen wollen. Er gehört zu jenen wenigen besten Kennern der modernen Kunst, die nur einem kleinen Kreis bekannt sind, die mittelbar aber sehr merklich Wirkungen ausüben. Der schöne stetige Enthusiasmus, die gründliche Kennerschaft, die Reinheit der Gesinnung, verdienen, wenn sich eine Gelegenheit darbietet, lebendigen Hinweis. Darum sei Otto Ackermanns sechzigstem Geburtstage hier mit einem Worte des Dankes für sein der Kunst gewidmetes Leben gedacht. K. Sch.

Fritz Rumpf ist im einundsiebzigsten Lebensjahre in Potsdam gestorben. Er entstammte einer alten Frankfurter Malerfamilie, nahm in Berlin dann rege Teil am modernen Kunstleben und wirkte in Potsdam vorbildlich als Kenner und Erhalter des alten Stadtbildes. Seine Bilder und Wandmalereien nehmen nicht einen besonderen Rang ein, zeigen aber stets eine charaktervolle Haltung. Am lebendigsten hat seine menschliche Gegenwart in einem Kreise Gleichgesinnter gewirkt. Er hätte verdient, in Potsdam Ehrenbürger zu werden.

K. Sch.

CHRONIK

R. Eigenberger, Die Gemäldegalerie der Akademie in Wien. Wien, Manz-Verlag, 1927.

Robert Eigenberger hat in kurzer Frist für die ihm anvertraute Sammlung geleistet, was irgend der Museumsdirektor zu leisten vermag. Seine Galerie durch Erwerbungen wesentlich zu bereichern, war ihm durch wirtschaftliche Umstände versagt, immerhin hat er der Gunst des Fürsten Liechtenstein und anderer Wiener Kunstfreunde einige wertvolle Gaben abgewonnen. Die Aufgaben der Aufstellung und Katalogisierung hat er aufs glücklichste gelöst. Bei der vor wenigen Jahren durchgeführten Umordnung ist zur allgemeinen Überraschung — in den alten Räumen und ohne kostspielige bauliche Veränderung — aus einer wüsten und überfüllten eine erstaunlich gut sichtbare Galerie geworden.

Der Katalog liegt jetzt in zwei Bänden vor. Eigenberger hat nicht mit Assistenten und Hilfskräften gearbeitet, nicht „organisiert", sondern selbst beobachtet, geforscht und geschrieben, mit vollkommener Kenntnis der Literatur, gleichmäßiger Berücksichtigung fremder Urteile, mit selbständiger universeller Kennerschaft in allen Fragen, die von dem mannigfaltigen Bestande gestellt wurden. Daher die Einheitlichkeit,die persönliche Frische und dramatische Lebendigkeit des Buches.

In mehr als einem Punkte geht die Leistung über die Grenzen des Üblichen und allgemein Geforderten hinaus, bietet mehr als bislang die besten Galeriekataloge geboten haben. Das Plus besteht zunächst aus Angaben über den Zustand jeden Bildes. Solche Angaben werden sonst überall vermißt. Eigenberger, der Historiker, Kunstkenner, Maler und Restaurator zugleich ist und so, daß diese Gaben und Tätigkeiten sich wechselseitig fördern, vermag mit dem durch Erfahrungen geschärften Blick über die Veränderungen des ursprünglichen Zustandes zuverlässige Auskunft zu geben, über Nachdunkelung, Firnisverhältnisse, Verputzung, Fehlstellen, Retuschen. Wer da weiß, in welchem Grade die Wirkung eines Bildes durch den Erhaltungszustand bestimmt wird, und wer bemerkt hat, mit wie unschuldiger Ahnungslosigkeit die Kunstfreunde, selbst die gelehrten, diesen Fragen gegenüberstehen, wird den Wert der aufklärenden und warnenden Belehrung hoch anschlagen.

Einen Bruch mit dem Herkommen bedeuten die Beschreibungen. Was sollen, wollen und erzielen die Beschreibungen? Sie enthalten in manchen Fällen Deutung und Erklärung und insofern sind sie unentbehrlich. Davon abgesehen, leistet die schlechteste Abbildung mehr als die beste Beschreibung. Je weiter man mit der Illustrierung gegangen ist, um so überflüssiger wurden die Beschreibungen alten Stils, und um so dringlicher regte sich der Wunsch, die schwarzen Abbildungen durch Angaben über die Farben zu ergänzen. Der — leider vergriffene — vollständig illustrierte Katalog der Berliner Galerie enthält Farbenangaben, und in dem jüngsten Katalog der Galerie von Donaueschingen findet man den pedantisch „wissenschaftlichen" Versuch durchgeführt, den Farbenbestand in allen Abstufungen mit Zitaten in Zahlen und Buchstaben (nach Ostwalds Tafeln) zu übermitteln.

Eigenberger schlägt einen anderen Weg ein. Er steigert die Beschreibung zur Schilderung; die Gesamtwirkung im Auge, zieht er die Tatsachen der Form, der Farbe, sowie die inhaltliche Deutung zusammen, baut, mit Worten malend, das Bild vor uns auf. Eigenberger poetisiert nicht geflissentlich, im Zwange der Aufgabe greift er zu dichterischen Mitteln. In der Einleitung begründet er mit klugen Worten sein Verfahren. Jeder Teil im Bilde, ob Form oder Farbe, kommt nicht an sich in Betracht, sondern im Dienste der Kunstabsicht, in seiner Funktion, in seinem Verhältnis zu anderen Teilen und zum Ganzen. Eigenberger zählt die Dinge nicht auf, erfaßt vielmehr die Aktion, den Vorgang, das schöpferische Tun. Deshalb herrschen die Verben in seinem Text. Ohne Zweifel dringt er zum Wesentlichen vor, berührt den Kunstwert, führt zum Verständnis und zum Genuß, ob man diese „Beschreibungen" vor den Abbildungen liest oder vor den Originalen. Und darauf kommt es doch an. Freilich kann der hier geglückte Versuch, zum Prinzip erhoben, von weniger begabten Museumsbeamten nachgeahmt, zu bedenklichen Ergebnissen führen.

Der Katalog enthält eine Fülle neuer kunsthistorisch wichtiger Beobachtungen in bezug auf die Autorschaft, auf die Entwicklung dieses oder jenes Malers, z.B. Francesco Guardis. Alle Resultate aufzählen, vielleicht auch einige davon kritisieren, vermag nur, wer den Katalog bei gründlichem Studium in der Galerie benutzt hat — was mir noch nicht vergönnt war.

Der Band mit den Abbildungen enthält auf 209 Tafeln so ziemlich alle wertvollen Bilder der reichen und vielseitigen Galerie.

Eigenberger hat ein Meister- und Musterwerk geliefert, einen neuen Typus des Galeriekatalogs geschaffen.

M. J. Friedländer.

Gedanken zu Gustav Paulis: „Die Hamburger Meister der guten alten Zeit". Hyperion-Verlag 1925.

Der Titel des Paulischen Buches „Die Hamburger Meister der guten alten Zeit" dürfte wohl verlegerischen Gesichtspunkten entsprungen sein, die ihre Rechtfertigung erst durch das regulierende Motto Byrons auf der ersten Buchseite erhalten. Denn wenn die Mehrzahl der hier vereinigten 126 Tafeln auch Ansicht und Gesinnung des Vierwände-Bürgertums wiederspiegelt, vom Standpunkte des Kunstforschers aus geschah doch an dieser Stelle der Durchbruch der von den anschauenden Sinnen gespeisten Malerei durch eine Jahrhundert währende Atelierkonvention mit wechselnden Vorbildern. Es handelt sich also um mehrals freundliche Erweckung des städtischen Hausgeistes, es geht um die ganze deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts in diesem Buche. Insofern bedarf der Titel einer Erklärung.

Der Text Gustav Paulis geht durch die kulturhistorische Unterbauung der künstlerischen Vorgänge über das Bekannte hinaus. Der Lebensstand des Bürgertums im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert und die Umschichtung des Bildungsinteresses, das sich vom Adel auf den Stand des Bürgers überträgt, spiegelt sich in der bildenden Kunst wieder. Die ästhetische Anspruchslosigkeit bei einem Maximum an philo-

sophisch-spekulativer Tätigkeit und literarischer Bildung dürfte das Spezifische dieser von Goethe, Schiller und Kant herangezogenen Generation sein, wie es sich etwa sinnfällig in der Firma von Runges Bruder Daniel ausgeprägt hat.

Unter solcher Voraussetzung, die der deutsche Humanismus geschaffen, vermögen Runge, C. D. Friedrich und Overbeck im Norden, Cornelius im Süden ihre Gaben als einen in der Gesinnung verwurzelten Auftrag zu empfinden und damit das Bild des Künstlers gleichweit von dem des Fürstendieners wie von dem des genieträchtigen Armenhäuslers abzurücken. Der Maler als ein gleichberechtigtes Glied der bürgerlichen Gesellschaft offenbart sich zuerst und am sinnfälligsten in den Hamburger Meistern der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts. Ihre Werke sind im allgemeinen ein Bürgerspiegel, der uns das schöne Gesicht eines ernsthaften Menschentums entgegenhält. Die Grenze nach unten verläuft in einer Selbstbeschränkung auf die Welt von Sofa, Uhrkette und Sofabild, die Grenze nach oben in den weniger christlichen als pantheistischen Naturspekulationen eines Runge und Friedrich. Zwischen Selbstgenuß und Allgenuß, immer aber in einer Sphäre optimistischer Lebensstimmung, bewegt sich die Malerei norddeutscher Romantik und Biedermeiertums.

Diese obere und untere Grenze kann auch deutlich in dem neuen Jahrhundertthema der Landschaftsmalerei festgestellt werden. Das Unendlichkeitsbewußtsein, das in den Landschaftsschilderungen Rembrandts und Shakespeares webt, ist in der Parklandschaft und im heroischen Staffeleibild des Rokoko verklungen und in der Gartendichtung der Franzosen und Deutschen und der Naturlehrpoesie der Engländer verebbt. Der Wiederaufbau des konventionsfreien Naturgefühls, dem Rousseau und die englische Empfindsamkeit die Tore aufgebrochen, erfolgt auf zwei Wegen, die sich deutlich in der norddeutschen und auch in der Hamburger Malerei verfolgen lassen. Einmal auf dem Wege eines vorerst noch allzuwenig an die einzelnen Naturobjekte gebundenen Universumgefühls, wie es aus Ossians und Klopstocks Saiten rauscht und in C. D. Friedrich sein rassegleiches malerisches Gegenbild empfängt, andererseits aus einer Nahbetrachtung des Einzelobjektes, dem eine Widerspieglung des sinnvoll geordneten Kosmos im kleinen vindiziert wird.

Aus solchen zusammengesetzten, harmonisierten Nahbildern bauen sich Goethes Landschaftsschilderungen, in den „Wahlverwandtschaften" gleichermaßen zusammen wie Runges „Tageszeiten". Damit wäre die obere Grenze abgesteckt.

Andererseits wandert die salonfähige Landschaft aus dem achtzehnten Jahrhundert ins neunzehnte hinüber (wie sie übrigens durch alle Zeiten wandern wird), nur mit dem Unterschiede, daß nicht mehr die Menschen sich auf der Erde ein Fest bereiten oder eine Aktion vollführen, sondern daß die Erde selber sich zur Freude der grauen Stubenwände durch merkwürdige Formationen, pittoreske Blicke, effektreiche Beleuchtungen verherrlicht.

Dazwischen aber treibt sich das neue Volk der treudienenden „Landschäftler" herum wie sie Cornelius im Vollbesitz seiner anthropozentrischen Weltanschauung verächtlich bezeichnete.

Unter ihnen vollzieht sich allmählich die Zersetzung der gegenständlichen Welt durch die neuentdeckten Werte der Luft- und Lichtmalerei, die dem ästhetischen Subjektivismus des späten neunzehnten Jahrhunderts ein vollwertiges Gegenbild in der Malerei entgegensetzt.

In solchem weiteren Zusammenhange scheint mir Paulis Buch zu stehen, das Lichtwarks liebevolle Mühe mit warmen und sorglich wägenden Worten in unsere Zeit trägt. Dem Verleger, der das Werk glücklich ausgestattet hat, wäre eine sorgfältigere Bearbeitung der Tafelhinweise im Text zu empfehlen. Neumeyer.

Ein Jahrhundert Hamburg. 1800—1900. Gesammelt und herausgegeben von Victor Dirksen. Franz Hanfstängl Verlag. München, 1926.

Den Städtebüchern „Dresden" und „München" hat der Verlag Franz Hanfstängl in schwierigster Zeit einen weiteren, wie man vorausschicken darf, wohlgelungenen Band „Hamburg" folgen lassen. Der Aufgabe, das ungeheure Material zu sammeln und zu sichten, hat sich der Verfasser mit wahrer Liebe zu seinem Stoffe unterzogen. So ist ein über 300 Seiten starker Band entstanden, der das Stadtschicksal durch Auszüge aus Zeitungsberichten, Büchern und Familienchroniken veranschaulicht und den von Seite zu Seite treffliche Reproduktionen zeitgenössischer Graphik begleiten. Sorgfältige Register und ein zusammenfassendes Nachwort runden die Publikation mustergültig ab.

Die Perspektive, aus der das Leben und die Entwicklung der Stadt Hamburg gesehen wird, ist vorwiegend die des oberen Bürgertums. Das so erstehende Bild ist zwar einheitlich, aber auch einseitig. Denn zum Schicksal einer werdenden Weltstadt gehört gewiß ebensosehr das Entstehen eines amorphen Proletariats, eines organisierten Arbeitertums, einer langsam den ständischen Fesseln sich befreienden Handwerkerschaft, und eines immer weiter zurückgedrängten Bauernstandes. Daß der Blick hierauf nicht gerichtet wird, d. h. daß hierauf bezügliche Quellen fehlen, ist ein grundsätzliches Bedenken, das gegen alle bisher erschienenen Bände zu richten ist.

Alle Stationen des besonderen städtischen Schicksals, wie der Brand von 1842, die Cholerazeit von 1892, alle Höhen und Tiefen der deutschen Geschichte im Spiegel eines Stadtlebens werden aufgeführt und durch das überaus geschickt gesammelte Abbildungsmaterial verweilender Betrachtung empfohlen. Neumeyer.

Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Band IV: Südwestdeutschland. Ernst Wasmuth, Berlin, 1926.

Seit vielen Jahren vermißte man schmerzlich diesen unentbehrlichen Band. Es ist erfreulich, daß er wieder mit wesentlichen Verbesserungen und Zutaten erschienen ist.

Die äußere Aufteilung hat entsprechend der Abtrennung von Elsaß-Lothringen vom Deutschen Reich einen besonderen Anhang für diese Gebiete gefordert. Daß es innerhalb der alten Reichsgrenzen ungeschmälert berücksichtigt wurde, ist sowohl kunsthistorisch wie auch sachlich gerechtfertigt. Durch die Inventarisation der Kunstdenkmäler des Deutschen Reiches sind diese zu einem wissenschaftlichen Ganzen verbunden. Überdies steht die ganze Kunstentwicklung am Oberrhein in lebhafter Wechselwirkung und strahlt

weithin aus, so daß wir zum Beispiel die künstlerischen Einflüsse in Freiburg, Rottweil und Wimpfen nicht ohne Straßburg erklären können.

Eine wertvolle Erweiterung des Bandes ist die Heranziehung der Kunstdenkmäler der deutschen Schweiz. Auch sie haben mit ihren Kunstzentren in Münster, St. Gallen und Basel einen wesentlichen Einfluß auf Deutschland ausgeübt. (Regensburg, Reichenau, Elsaß.) Die lombardischen Steinmetzschulen, die St. Gallener Miniaturen, Holbein und die Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts verknüpfen innig die Kunstentwicklung der beiden nachbarlichen Länder. Professor Dr. Konrad Escher, Zürich, hat die dankenswerte Aufgabe der Beschreibung dieser Gebiete übernommen und sie würdig dem Rahmen des Handbuchs eingefügt.

Die Frage der Literaturangabe ist nicht immer ganz glücklich gelöst. Schon daß sie meist wegfiel, ist bedauernswert. Man hätte zum mindesten die betreffenden Inventarbände zitieren und bei der Erwähnung größerer Monographien stets auf die letzten Forschungsergebnisse verweisen sollen, wie dies im zweiten Band des Handbuchs von J. Kohte mustergültig durchgeführt wurde.

Die Hauptakzente liegen, wie bei der ersten Auflage, in den architektonischen Denkmälern des neunten bis sechzehnten Jahrhunderts. Alle späteren Epochen werden zu wenig berücksichtigt. Auch der Blick nach rückwärts in die Antike enttäuscht. Es wirkt fast grotesk, wenn man in Trier in der Porta Nigra nur den romanischen Einbau der St. Simeons-Kirche erkennt, ohne auch nur mit kurzen Worten den römischen Bau zu charakterisieren. Bei den wenigen Resten antiker Monumente in Deutschland wäre es erfreulich, wenn man auch sie in das „Handbuch“ aufnähme. Sicherlich würde es jeder Kunstfreund und Forscher begrüßen, wenn er bei seinem Aufenthalt in alten Römerstädten einige Zeilen über die erhaltenen Denkmäler finden würde.

Die Plastik wird fast nur stilkritisch eingeordnet, wenn sie mit der Großarchitektur in Beziehung steht. An Altären und Chorgestühlen wären viele Schulzusammenhänge aufzuweisen, doch müßte man hierbei auch die Bestände unserer Museen berücksichtigen oder auf andere Werke des gleichen Meisters verweisen.

Einige kleine Fehler hätten schon in dieser Auflage berichtigt werden können: so sind zum Beispiel in Mannheim die großen französischen und niederländischen Gobelins des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aus dem Schloß schon seit 1918 in den Besitz des Großherzogs von Baden übergegangen. Das Zeughaus ist längst nicht mehr „Leihhaus“, sondern Museum und das „jetzige Gefängnis“ dient schon mehr als ein Jahrzehnt anderen Zwecken. In Heidelberg vermißt man die Erwähnung von Stift Neuburg, in Hirschhorn bleibt die Ersheimer Kapelle als Grablege der Herren von Hirschhorn unberücksichtigt. Bei der Erwähnung der Burg Windeck erkennt man nicht, daß zwei Burgen, Alt- und Neu-Windeck, nebeneinander bestehen usw.

Wir erkennen die Schwierigkeit, im Rahmen eines knappen Handbuches das Wesentliche zu formulieren, erkennen aber auch, daß manches hätte besser ausgeglichen werden können. Trotz aller dieser kleinen Mängel, die in einer neuen Auflage sicherlich berichtigt werden, ist das „Handbuch“ für jeden ein unentbehrlicher Begleiter, der in knapper sachlicher Form viel Wesentliches übermittelt.

Fritz Neugaß.

Franz Roh, Nach-Expressionismus. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Das Buch unternimmt es, die letzten fünf Jahre europäischer Malerei auf den gemeinsamen Nenner der so heftig beredeten, mit soviel Hoffnungen behangenen neuen Sachlichkeit zu bringen. Und sein fin mot ist, daß alle vorausgegangenen, einander vielfältig widersprechenden Strömungen, jene ungezählten Ismen in diese neue Sachlichkeit — die man besser Dinglichkeit nennen soll — als in einen großartigen Abschluß eingegangen seien: ja, daß hier erstmals wieder seit geraumer Weile eine Synthese von geistiger Vorstellung und sinnlicher Erfassung, auf worringerisch von Abstraktion und Einfühlung vorliege, also eine wahrhaft bedeutende künstlerische Höhe erklommen sei. Das alles ist, soviel Außerordentliches auch behauptet wird, in einer prägnanten, vor allem Überschwang freien Sprache dargestellt, ist zumal in den Eingangskapiteln durchsetzt mit manch scharfsinniger Bemerkung, manch überspannendem, ja bedeutendem Aspekt. So steht dies Buch um viele Stockwerke über der heute üblichen Kunstschreiberei, die von einer Mode und für eine Mode in ebenso knapper Zeit angefertigt zu sein scheint, als sie Geltung behält. Das sei hier nachdrücklich betont: denn es könnte der Titel des Buches so manchen heute und mit Recht skeptisch Gewordenen von seiner Lektüre abhalten. Die aber lohnt sich auf jeden Fall, auch dann, wenn man dem Verfasser das allerdings recht Wesentliche entgegenhalten muß, daß sein Ansatz irrig ist und darum auch sein Schluß. Daß nämlich diese neue Sachlichkeit eine allzu gewaltsame Rückverdinglichung auf expressionistische Fiktionen ist und der Gewachsenheit, der natürlichen Distanz zu den Dingen allzu ferne; daß diesen selber aber die tragende Bedeutung mangelt, da sie, losgelöst von einer geistigen Totalität, bloße Fetzen sind und darum nicht der zusammenbindende Grund, auf dem allein unsre Kunst als darstellende neu sich konstituieren kann. Daß ferner mit der Schärfe seiner Gedanken des Verfassers Auge nicht Schritt hält, da sonst die gegebene Bildauswahl anders ausgefallen wäre und nicht — vom Vergreifen hinsichts der Qualität ganz abgesehen — Beispiele zur Illustration der neuen Sachlichkeit gebracht würden, die nur phänotypisch, aber keineswegs genotypisch hergehören. Daß endlich das Schlußkapitel, in dem die Wendung zur neuen Sachlichkeit auch auf anderen Geistesgebieten soll erwiesen werden, das sichere Gefühl dafür vermissen läßt, wo eigentlich die Gewichte liegen. — Alles in allem: Dies Buch kann recht nachdenklich stimmen: ist doch das gedankliche Bild, das darin aufgerichtet wird, dem gemalten, das es spiegeln soll, an Bedeutung, ja an Wirklichkeit um etliches überlegen. Aber vielleicht — wir möchten sehr es hoffen — daß dem Gedanken- das Malbild noch nachfolge; es ist ja einmal so geworden und nicht nur bei uns Deutschen, daß dem Tun das Denken, dem Schaffen das Bewußtmachen vorauszugehen habe. —

Emil Preetorius.

Walter Hentschel, Sächsische Plastik um 1500. Wilhelm-Limpert-Verlag, Dresden 1926.

Die sächsische Plastik mag, als Ganzes betrachtet, hinter der älterer Stammländer, wie Franken, Bayern oder Schwaben, zurückstehen — zu gewissen Zeiten, besonders im frühen sechzehnten Jahrhundert, überrascht sie durch hervorragende Einzelleistungen. Der Band von Walter Hentschel, der mit 100 ausgezeichneten Tafeln als Ergänzung zum sächsischen Inventarwerk gedacht ist, beginnt mit dem letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Es ist die Zeit, in der das bisher ärmliche Erzgebirgsland infolge der Steigerung des Silberbergbaues zu plötzlicher, wirtschaftlicher Blüte und zu neuem Reichtum gelangt. Mächtige Hallenkirchen entstehen und der Bedarf an kirchlicher Plastik wächst. —

Die Produktion ordnet sich nach einzelnen Kunstzentren. Zweifellos findet sich manches Mittelgut auch unter den hier abgebildeten Werken. Die Schulen von Zwickau und Leipzig zum Beispiel kommen über lokale Bedeutung nicht hinaus. Daneben aber steht eine Anzahl ausgezeichneter Werke, die durch geschickte Detailaufnahmen zur Geltung gebracht werden. Die Freiberger Schule — in den Domaposteln am besten vertreten — ist an der geschlossenen Form und dem düsteren Ernst ihrer Gestalten leicht kenntlich. Neben Freiberg steht Annaberg, das mit seinen frisch und unmittelbar beobachteten Reliefs an den Emporenbrüstungen der Annenkirche zum Ausgangspunkt der sächsischen Renaissance wird. Den Höhepunkt des Buches bildet in 26 schönen Tafeln der sehr eigenartige und von tief romantischer Stimmung erfüllte Meister HW. Er steht, seinem Formgefühl wie auch seiner ganz subjektiven, geistigen Einstellung nach, an der Wende zu einer neuen Zeit. — Sein Nachfolger Christoph Walther, der älteste einer weitverzweigten Bildhauerfamilie, führt mit dekorativen Renaissance-Skulpturen schon bis nah an die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts heran, ohne sich aus dem Zusammenhang gotischer Tradition herauszulösen. Mit ihm schließt das Buch· — Sorgfältige Anmerkungen orientieren über Einzelfragen sowie über die Literatur. — Man möchte wünschen, daß weitere Bände der Reihe „Alte Kunst in Sachsen" mit demselben Erfolg wie der erste auch die Plastik der folgenden Jahrhunderte behandeln werden.

H. Marchand.

G. F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis. 8⁰. 83 Seiten, 54 Abbildungen, gebunden. München, Allgemeine Verlagsanstalt, 1925.

Der merkwürdige Titel des Buches deutet darauf hin, daß es sich in ihm nur mittelbar um den Künstler Giorgione handle — wenigstens, wenn wir uns auf den Boden einer mehr und mehr an Bedeutung verlierenden rein formalistisch-ästhetischen Kunstbetrachtung stellen. Es knüpft an Untersuchungen an, die bereits von Männern wie Wickhoff, Justi, Schaeffer und Janitschek über die bekannten „Drei Philosophen" des Wiener Kunsthistorischen Museums angestellt wurden. Hartlaub kommt durch Heranziehung des ikonographischen Materials in anderen Werken Giorgiones und in Kunst und Schriften seiner Zeitgenossen zu der Vermutung, der Künstler sei Mitglied eines mystischen Zirkels gewesen, eine Annahme, die durch einleuchtende Gründe gestützt wird. Die Einzelergebnisse der auf eine sehr bedeutende Kenntnis der Renaissance-Philosophie und -Mystik und der Riten in den betreffenden Geheimbünden gestützten Arbeit sind bisweilen verblüffend. Auf jeden Fall bietet die Schrift eine vorzügliche Einführung in gewisse Strömungen der Frührenaissance, deren Macht garnicht hoch genug angeschlagen werden kann. Was Giorgione selbst betrifft, so erhebt zwar der Verfasser nicht den Anspruch, einen bündigen Beweis geliefert zu haben; doch dünkt uns seine Hypothese so fruchtbar, daß sie einem solchen nahekommt. Andererseits zeigt ihr Erfolg uns den Maler von einer Seite, welche mit der außergewöhnlichen Höhe seiner aus den Werken erfühlbaren Erotik durchaus harmoniert — der platonische Einschlag ist offenkundig. Und so ist denn auch für die Erkenntnis des Wesens einer bestimmten Art von Kunst der Beitrag Hartlaubs zur Mystik der Renaissance sehr wichtig und unseres Erachtens auch nachahmenswert, insbesondere in der Zeit eines alles verheerenden „gesunden Menschenverstandes".

L. Moser (Karlsruhe).

Gavarni. Von André Warnod. Rieder, Paris.

André Warnod hat kürzlich eine sehr reizvolle Studie über Gavarni veröffentlicht, die in ihrer Eleganz und Grazie pariserisch-französisch ist, wie kaum eine andere. Er hat das unmittelbare Erbe jener Kleinmeister des achtzehnten Jahrhunderts angetreten, deren Sinn für Eleganz sich in der Vorliebe für Durchführung, für zarte Zeichnung, für alles, was das Auge besticht, ausspricht. In seinen Anfängen war Gavarni ein Satyriker, dessen scharfe Pfeile das Bürgertum wie den Adel trafen; vor allem aber war er der Maler der Frauen und der Dirnen, deren Umgebung sich aus der Lebewelt, aus Wüstlingen, aus Tölpeln und betrogenen Ehemännern zusammensetzt.

André Warnod erzählt in der ihm eigentümlichen ruhigen und leicht ironischen Art das amüsante Leben Gavarnis, seine Erfolge, seine überschäumende Jugend, der selbst das Schuldgefängnis nichts anhaben kann, seine Eleganz, die kein ernster Liebesschmerz stört, dann das Alter mit seinen Bitternissen und Enttäuschungen. Vierzig Illustrationen geben uns einen Überblick über die Entwicklung dieses Künstlers, der Balzac, Théophile Gautier und Champfleury zu seinen Freunden zählte, und der Zeuge der romantischen Bewegung und der aufkeimenden Demokratie war.

M. Dormoy.

Karl Schmidt-Rottluffs Graphisches Werk bis 1923. Von Rosa Schapire. Euphorion-Verlag, Berlin.

Seit Schieflers vorbildlichem Nolde-Katalog von 1911 ist kein Graphik-Verzeichnis aus dem gleichen Kreise jüngerer Künstler erschienen. Dies neue Buch steht sachlich und künstlerisch zum mindesten auf der gleichen hohen Stufe.

Wenn irgendeiner, so verdient es gewiß Schmidt-Rottluff, daß seinem graphischen Oeuvre, das nun schon annähernd 600 Nummern zählt, das registrierende Ordnungsbemühen eines wissenschaftlichen Verzeichnisses zuteil geworden ist und damit zugleich die werbende Hilfe für sein Werk, die ein solches Dokument auszuwirken berufen ist. Seine Holzschnitte namentlich bedeuten entscheidende Stationen der neueren Kunstentwicklung, einprägsame Formulierungen unseres Bemühens, die „Außenbilder zu Seelenbildern" zu gestalten, mächtige Anstöße zur Umbildung

unseres Welt-Anschauens und Welt-Erlebens. Der Künstler gehört aber dennoch nicht zu den „Eingereihten und den Rückgewandten", die gewiß sehr individuelle, aber zwingende Formkraft seiner künstlerischen Handschrift entfernt sich vielleicht am kühnsten von traditionellen Vorstellungen (obgleich auch er vom Impressionismus ausging), gewinnt aber gerade dadurch eine Bedeutung über sein eigenes Werk hinaus. Sein klarer, männlicher Stil ist nicht eine krampfhafte Erfindung, sondern eine erhöhte, natürliche Sprache, deren Pathos von Sachlichkeit und Strenge getragen wird. Sein Weg führt nicht zu Willkür und Auflösung, sondern zu neuer Form.

Es mag fraglich erscheinen, ob bei Einführungen in das Werk lebender Künstler das werbende Bekenntnis zu den positiven Kräften dieser neuen Werte die einzig berechtigte Methode darstellt. Geübt wird sie heute fast ausschließlich und taktisch mag sie raisonabel erscheinen. Es bleibt indessen zu bedenken, daß ein unkritisches Übermaß von Lob wohl für das Herz, nicht aber für die Einsicht des Beurteilers zu sprechen vermag und bei allgemeiner Übung zuletzt unweigerlich zu einer Minderung der Würde und damit auch der Werbekraft berufsmäßiger Kunstinterpretation führen muß. Dennoch sei gern zugestanden, daß zwischen leerem hymnischem Wortschwall und echtem „Zeugnis" der Begeisterung ein gewaltiger Unterschied besteht. Zeugnis aber in des Wortes edelster Bedeutung ist der Text Rosa Schapires, geschrieben gleichsam unter dem Diktat der glühenden, aber formstrengen Kunst ihres Helden, in dessen Dienst sie ihr Leben gestellt hat. Die Methode zugegeben, läßt sich zu Schmidt-Rottluffs Werk kein angemesseneres Vorwort denken.

Zur Schönheit des Buchgewandes hat Schmidt-Rottluff selbst das Beste beigetragen. Die Initialen des Deckels gehören zu den ausdrucksvollsten Buchtsabenarabesken, die der Künstler geschaffen hat. Man weiß viel zu wenig, welch ausgezeichnete Gebrauchsgraphik Schmidt-Rottluff macht. Auch im Innern des Buches stehen neben den vier selbständigen graphischen Blättern mehrere geschnittene Titelseiten und ein monumentales Initial, das allerdings doch nicht ganz zu den vergleichsweise toten Druckbuchstaben passen will. Es sei aber ausdrücklich angemerkt, daß Druck und Druckanordnung an sich vorzüglich sind und auch die Auswahl der Type (Behrens-Schrift) mit dem Bemühen getroffen ist, ein Satzbild zu schaffen, das sich dem Kunstcharakter Schmidt-Rottluffs anpaßt, soweit das der einmal vorhandene Schriftenvorrat zuläßt: Jugendstil und Expressionismus ringen um Gleichklang, und dem ersteren erwächst hier die seltene Gelegenheit, anschaulich darzutun, wieweit die Bezeichnung „Proto-Expressionismus" berechtigt ist, die wir ihm heute gern beilegen. Heise.

Alfred Kuhn, Das alte Spanien (Landschaft, Geschichte, Kunst). Mit 267 Abbildungen im Text und auf Tafeln. Verlag Neufeld & Henius, Berlin, 1925.

Das Buch hat den großen Vorzug, unter dem frischen Eindruck einer wohl vorbereiteten Spanienreise in klarer und flüssiger, stellenweise geradezu fesselnder Darstellung niedergeschrieben zu sein. Es gibt im wesentlichen das, was der gebildete Leser zu seiner Orientierung braucht, an geographischen und historischen Daten, und weist eindringlich auf die kulturpsychologischen und stilgeschichtlichen Probleme hin, die dem Reisenden bei der Vertiefung in die Kunst dieses Landes sich aufdrängen. Die meist recht subjektive Form, in der das geschieht, wird auch von dem Eingeweihten nicht als störend, sondern als anregend empfunden, und wo man widersprechen möchte, unterläßt man es, weil einem die vielleicht irrige Einstellung des Verfassers sympathischer ist als die vermutlich abgeklärtere eigene Ansicht.

Der Stoff ist übersichtlich geordnet, und Dinge von Belang, soweit sie in so knappem Gewande überhaupt zur Erörterung kommen konnten, wurden kaum vergessen. Man wird also dem Buch vor allen ähnlichen, die als allgemeine Einführung in Kultur und Kunst Spaniens gedacht sind, unbedingt den Vorzug geben und ihm weiteste Verbreitung wünschen.

Das Format ist handlich, und auch die Ausstattung läßt nichts zu wünschen übrig. Nur in der Anordnung der an sich gut gewählten Bilder dürfte sich für eine Neuauflage eine Verbesserung empfehlen: ein Teil der in den Text eingestreuten Abbildungen käme besser in den nach Orten geordneten Tafelanhang, und die übrigen sollten so verteilt werden, daß sie innerhalb der Kapitel stehen, in denen von ihnen die Rede ist. Das erscheint um so notwendiger, als im Text nirgends auf sie hingewiesen wird.

E. Kühnel

Bildnerei der Gefangenen. Studien zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter. Von Hans Prinzhorn. Mit 176 Abbildungen. Berlin, Axel Juncker Verlag, 1926.

Nach der Aufsehen erregenden „Bildnerei der Geisteskranken" enttäuscht diese Fortsetzung. Denn das vorgelegte Material ist uninteressant. Es steht mehr unter der zufälligen Kategorie des Kuriosen, als der des sachlich Bedeutsamen. Ergiebiger für den Kriminalisten, als für den Kunstforscher. Gewiß können unter Verbrechern und Gefangenen künstlerische Begabungen von hohem Rang sich finden, aber ihre Erzeugnisse sind dann nicht kennzeichnend für die Kunst der Gefangenen. Und Prinzhorn hat jedenfalls nicht das Glück gehabt, solche Begabungen zu entdecken. Er ist sich auch dessen klar bewußt; seine ganzen Ausführungen dienen eigentlich dem Beweis, warum dieses Material weit minderwertiger ist als das der Bildnerei der Geisteskranken. Ich stimme der Beweisführung vollständig zu. Aber dann wäre letztlich das Buch unnötig gewesen, und eine kleine Abhandlung oder ein kurzer Nachtrag zur Bildnerei der Geisteskranken hätten genügt. Emil Utitz.

Hans Tietze, Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte. Wien, Krystall-Verlag, 1925.

Mehr als ein Jahrzehnt hat Hans Tietze der Erneuerung des Wiener Museumswesens gewidmet. Nun da er — nach großen Erfolgen — zur Wissenschaft zurückkehrt, legt er dieses Büchlein vor. Es ist, als ob die praktische Betätigung — trotz aller Kämpfe und Enttäuschungen — Tietze erfrischt und verjüngt hätte; so aufgeschlossen und gegenwärtig ist diese Schrift. Sie lehnt jede artistische Kunstauffassung ab und will der engen Verbindung von „Kunst

und Leben" dienen, ohne aber dabei die Kunst einfach im Leben aufzulösen. Die Problematien der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte — die heute so eindringlich erörtert wird — spricht sehr beredt fast aus jeder Seite dieser Arbeit, die auch vor modernsten Kunstfragen nicht zurückschreckt. Und alles wird von der „vertieften Überzeugung" getragen, „daß wahre Kunst und wahre Wissenschaft nur als Teile des ganzen Daseins bestehen können, aus dessen Brausen wir die Gewißheit unserer Lebendigkeit gewinnen". Ich bin kein Anhänger einer mystischen Lebensphilosophie; aber nicht um sie handelt es sich hier, sondern um das hellhörige Hineinhorchen in den lebensvollen Betrieb von Kunstwissenschaft und Kunst. Emil Utitz.

Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin. Von Karl Jaspers. Zweite ergänzte Auflage. Berlin, Verlag von Julius Springer, 1926.

Noch vor kurzem bestand tiefes Mißtrauen gegen Ausflüge der Psychiater ins geisteswissenschaftliche Gebiet. Heute ist es aber nicht mehr berechtigt. Und zumal die vorliegende Studie von Karl Jaspers — dem eigentlichen Begründer der phänomenologischen Richtung in der Psychopathologie — darf wärmstens empfohlen werden. Über den Fall van Gogh, der den Lesern dieser Zeitschrift gerade am nächsten liegt, sind allerdings die Akten noch nicht geschlossen. Erst jüngst hat Hans Evensen — ein norwegischer Psychiater — in der allgemeinen Zeitschrift für Psychiatrie (Band 84) die Annahme einer Schizophrenie bei van Gogh abgelehnt und sich dadurch in Gegensatz zu Jaspers gestellt. Evensen glaubt, daß Krankheitszeichen und Verlauf in das gewöhnliche Bild einer epileptischen Geistesstörung ungezwungen passen. Doch das ist eine Angelegenheit, welche die Psychiater untereinander zu entscheiden haben. Für den Laien bedeutsam ist aber, daß Jaspers die falsche Romantik zerstört, welche die Geisteskrankheit mit mystischen Kräften ausstattet. Sehr deutlich erklärt er: „Nur das ursprüngliche Talent kann auch in der Psychose bedeutend sein und sichtbaren Ausdruck schaffen für die sonst ganz subjektiven Erlebnisse. Aber selbst diese sind ohne ursprüngliche Idee, die in der Psychose Entfaltung findet, wohl meistens grob, mehr sinnlich als übersinnlich, mehr Angst als religiöses Grauen, mehr Euphorie als metaphysische Seligkeit." Und auch die in unseren Tagen fast sagenumwobene Schizophrenie ist an sich „nicht etwas Geistiges, viele Menschen erkranken an ihr, ohne auffallende weltanschauliche Erregung — obgleich diese bei der Krankheit relativ recht häufig ist —, es kommt darauf an, was für einen Boden die Schizophrenie auflockert, welche vorher gegebenen Möglichkeiten sie zu einer unbedingten, nirgends Halt machenden Erfahrung bringt, um nach dieser einen, so bei Gesunden gar nicht möglichen Blüte alles zu zerstören. Darum ist die ursprüngliche Persönlichkeit entscheidend für das in der Schizophrenie Erlebte und Gekonnte. Zwar kommt es manchmal vor, daß Kranke, die vorher die eingeengtesten, nur utilitarischen Menschen waren, im Anfang ihrer Erkrankung metaphysisch erregt werden. Hier wird man voraussetzen müssen, daß die Keime ganz verdeckt und unsichtbar vorher schon da waren". Ich freue mich, daß die an so hervorragende Fälle anknüpfende Aussprache von Karl Jaspers sich im wesentlichen deckt mit den Anschauungen, die ich in meiner kleinen Schrift „Der Künstler" (1925) zu entwickeln versucht habe. An sich hat das künstlerische Schaffen mit Geisteskrankheit nichts zu tun. Es setzt im Gegenteil ein sehr zweckmäßiges Funktionieren aller möglichen Anlagen voraus. Die Frage kann nicht lauten: ist das künstlerische Schaffen „gesund" oder „krankhaft", sondern: wie wirkt Geisteskrankheit auf das künstlerische Schaffen ein, welchen Einfluß übt sie? Und die Schwierigkeiten birgt natürlich nicht der ungünstige, vielmehr der günstige Einfluß. Es ist das Verdienst von Jaspers, in subtilen Einzeluntersuchungen einen Beitrag von grundsätzlicher Bedeutung zu dieser Frage geliefert zu haben. Emil Utitz.

Hans Gebhart, Gemmen und Kameen. Berlin, Rich. Carl Schmidt, 1925 (Bd. XXVII der Bibl. f. Kunst- und Antiquitätensammler).

Die Gemmenkunst ist heute — nach Epochen allgemeiner Sammelleidenschaft — zur Domäne weniger Kenner geworden. Die ungeheure Zahl der Fälschungen, die sich (besonders im achtzehnten Jahrhundert) in das von jeher begehrteste Gebiet der Glyptik, in das der Antike, eingeschlichen hat, wirkt angesichts der für diesen Sammelzweig geltenden ungewöhnlichen Schwierigkeiten der Echtheitsbestimmung auf den Sammler abschreckend. Daß der Verfasser einen Versuch macht, das allgemeine Interesse auf die Kostbarkeiten der Glyptik, dieser nächsten Verwandten der Münzkunst, zurückzulenken, ist durchaus zeitgemäß, schade nur, daß er bei allem Fleiß und bei aller Kenntnis und Liebe nicht vermocht hat, seinen zwar für die Darstellung schwierigen, aber auch um so dankbareren Stoff in eine gute literarische Form zu gießen! Was hätte sich z. B. aus dem Kapitel über die griechische Steinschneidekunst machen lassen! Wie sorglos der Autor stilisiert, davon nur eine Probe. Auf S. 98/99 wird die Wanderung der großen gemma Augustea geschildert, dann heißt es: „Jetzt liegt sie in Wien und besteht aus einem Sardonyx aus zwei Lagen." Die Ausstattung des G.schen Buches ist ansprechend. Die reichlichen Textabbildungen (oft nach Gipsen) lassen natürlich den Charme der Originale nur ahnen. Praktisch für den Sammler und als erster Versuch wichtig ist das Künstler- und Signaturenverzeichnis am Ende des Bandes. Hans Börger.

Max Sauerlandt läßt in der Reihe der „Deutschen Plastik" des Kurt Wolff-Verlages in München einen Sammelband über die „Deutsche Plastik des achtzehnten Jahrhunderts" erscheinen, der ebenso wie die bereits publizierten Bände der Serie durch eine kurze Einleitung und eine ausführliche Bildersammlung über die wichtigsten Beispiele der plastischen Kunst eines Jahrhunderts unterrichten soll. Es entsteht hier sofort die Frage, ob das achtzehnte Jahrhundert in Deutschland, dessen Plastik erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit ein Objekt der Kunstgeschichtsforschung geworden ist, schon so klar umrissen werden kann, daß es die geeignete Unterlage für einen resumierenden Sammelband bietet. Man wird diese Frage nur mit einer gewissen Einschränkung bejahen können, ohne deshalb doch das Buch

PAUL EGELL, BÜSTE EINES HEILIGEN VOM HOCHALTAR DER UNTEREN PFARRKIRCHE IN MANNHEIM. UM 1735

AUS „MAX SAUERLANDT, DIE DEUTSCHE PLASTIK DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS“ KURT WOLFF VERLAG, MÜNCHEN

Sauerlandts darum weniger zu begrüßen. Es liegt in der Natur des noch nicht völlig durchgearbeiteten Stoffes, daß Sauerlandt, der die bisher von der Forschung aus der üppigen Menge noch anonymer Beispiele herausgegriffenen Individualitäten zusammenstellt, zu einer in der Auswahl etwas ungleichen Gewichtsverteilung kommen muß. Vor allem konnte noch keineswegs die uns bei mittelalterlicher Plastik selbstverständliche Unterscheidung nach den Stilen der verschiedenen deutschen Stämme und Landschaften unternommen werden. Die reiche Plastik Schwabens zum Beispiel fehlt noch vollkommen, wenn man nicht die „Immaculata“ eines unbekannten Meisters im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 48), die dem Meister der Pietà aus der Spitalkirche zu Weil der Stadt zuzuschreiben ist, als vollgültiges Beispiel dieser Kunst nehmen will.

In einem wichtigen Punkt glaubt der Rezensent der Auffassung Sauerlandts widersprechen zu müssen. Es liegt an dem Programm der gesamten Bücherserie, daß eine Einteilung des Stoffes nach Jahrhunderten vorgesehen ist. Was aber im Mittelalter noch allenfalls möglich war, wird im achtzehnten Jahrhundert zu einem schwierigen Problem. Daß, wie Sauerlandt behauptet, in der Tat eine innere Einheit die wesentlichste Leistung des achtzehnten Jahrhunderts sei, auf deren einheitliche Stilbezeichnung er allerdings bewußt verzichtet, wird sich kaum aufrecht erhalten lassen. Die Bilderauswahl selbst, die von Schlüter bis zu Dannecker reicht, und auf diese Weise das Denkmal des großen Kurfürsten und die Ariadne auf dem Panther (ausdrücklich betont) in einen einheitlichen Stilablauf zwängen will, spricht gegen die These Sauerlandts. Es ist unmöglich, da ja die fortschreitende Forschung sich immer mehr um eine Verfeinerung und Differenzierung der Begriffe bemüht, den zweimaligen Bruch, der zwischen diesen Werken liegt, zu übersehen.

Andreas Schlüter, Balthasar Permoser und Egid Quirin Asam, die Großmeister des deutschen Barocks, sind grundlegend von Straub, Günther, Wenzinger und ihren Genossen zu trennen. Zwischen ihnen liegt die ungefähr um 1730 anzusetzende Geburtsstunde des deutschen Rokokos, jenes genialen und, trotz Frankreichs, innerlich ganz selbständigen Stils, über dessen Eigenheiten der Rezensent bald in anderem Zusammenhange ausführlicher zu sprechen hofft. Die tief einschneidende Cäsur, in der Entwicklung der Form, die Sauerlandt in den siebziger und achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts sieht, steht in keinem Verhältnis zu der Bedeutung des Bruchs um 1730. Ebensowenig lassen sich Bedenken gegen die Auffassung unterdrücken, die in Danneckers klassizistischer Schillerherme „die letzte Schöpfung des barocken Pathos“ sieht. Der Klassizismus, der in der deutschen Plastik etwa um 1770 beginnt und schon bei den Spätwerken Straubs, bei dem leider nicht erwähnten R. A. Boos, bei Auliczek, J. P. Wagner und Messerschmidt zur Verwirklichung gelangt, müßte viel stärker gegen das vorhergehende Rokoko abgesetzt werden, als es Sauerlandt tut, der im Spätstil des achtzehnten Jahrhunderts lieber ein Ende als einen Anfang sehen möchte, und der den grundlegenden Umschwung erst in den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts legt.

Abgesehen von diesen Einwänden, muß betont werden, daß Sauerlandts anregend geschriebene Einleitung sich durch kurze, aber treffende Analysen einzelner Bildwerke besonders auszeichnet. Der mit 108 guten, nur oft in den beschatteten Teilen zu verschwommenen Lichtdrucktafeln ausgestattete Band breitet ein reiches Material deutscher Plastik vor einem weiten Kreise aus.

Das Musterbeispiel einer allen Ansprüchen genügenden Einzeluntersuchung, die doch weiteren Kreisen dienen will, ist das von der Preußischen Krongutsverwaltung im Deutschen Kunstverlag, Berlin, herausgegebene Buch über „Schloß Sanssouci" von P. G. Hübner. Der buchtechnisch vorzüglich ausgestattete, mit einer Reihe schöner Tafeln und Abbildungen geschmückte, handliche Band zerfällt in eine Baugeschichte des Schlosses, einen führermäßig dargestellten Rundgang durch die einzelnen Räume und ein mit Urkundennachweisen versehenes Verzeichnis von Dekoration und Mobiliar der Innenräume. Der musterhaft disponierte Anhang breitet in knapper Form die wissenschaftlichen Grundlagen der Arbeit, Archivalien und Künstlernachweis, aus. Interessant sind die Bemerkungen Hübners zu der Beteiligung Friedrichs des Großen an dem Entwurf des Schlosses. Knobelsdorff „hatte die Entwürfe des Königs vom Standpunkt des Künstlerarchitekten weiterzubilden". Das schöne Buch wird jedem, gleichmäßig am Schreibtisch oder beim Besuch des Schlosses Sanssouci, wertvolle Dienste leisten. Ernst Michalski.

Die Wiener Reinhardt-Bühnen im Lichtbild, herausgegeben von Hans Böhm. Mit 123 Abbildungen. Amalthea Verlag, Wien.

Um Schauspielerphotographien pflegt der Mensch mit empfindlichem Auge einen weiten Bogen zu machen. Fach- und Modezeitschriften, selbst solche, die dem Geschmack zu dienen vorgeben, müssen in jeder ihrer Nummern beweisen, wieviel Roheit sie bei ihren Lesern und Betrachtern voraussetzen, wenn sie ihnen diese wahrhaft entsetzlichen Aufnahmen in solchen Massen zu schlucken geben. — Woher soll uns aber die Erinnerung an große Eindrücke der Bühne, an das Szenenbild und seinen lebendigsten Faktor, den Darsteller auf der Höhe seiner Leistung kommen, da die bildende Kunst versagt? Des „Augenblicks geschwinde Schöpfung" zu haschen, scheint dem heutigen Zeichner nicht gegeben. Slevogts d'Andrade ist auf eine Generation hin das letzte Abbild eines großen Eindrucks von der Bühne geblieben. Der neuen Sachlichkeit fehlt noch die Phantasie, aus der Erinnerung des Mitschwingens den Zug der Linie, das Schweben des Tons im Licht zu gestalten. Die Photographie war auf den für sie extra posierenden oder durch verstärkte Lichtfluten kompromittierten Mimen angewiesen; beides gab Erstarrung, statt Leben.

Jetzt hat Liebe zur Sache, die auch beim Theater die Sonne und die andern Sterne treibt, das Wunder zuwege gebracht, den Schmetterling im Flug zu haschen, ohne ihm den Blütenstaub zu kränken. Denn Liebe gehörte dazu, sich die technische Neuerung dienstbar zu machen, statt sich von ihr beherrschen zu lassen.

Hans Böhm braucht kein Blitzlicht, keinen Anruf und kein Posierenlassen des Spielers: er sitzt mit seinem Apparat in der Loge und faßt mit einem Objektiv von bisher ungeahnter Empfindlichkeit, bei der üblichen Bühnenbeleuchtung die besten der vorüberhuschenden Momente auf. Mit Glück suchte er seine Jagdgründe in Reinhardts „Theater der Josefstadt" und so zieht eine Winterkampagne des immer noch an überraschender Leistung reichen großen Regisseurs und seines Stabes an uns vorbei.

Der intimen Neugier des Publikums nach seinen Lieblingen, der Selbstkontrolle des Spielers und Spielleiters, der historischen Betrachtung und archivalischen Beisetzung des „Transitorischen" ist hier im gleichen Augenblick gedient.

Man ist auf die Fortsetzung dieser Versuche ebenso neugierig, wie auf die segensreichen Wirkungen, die bei solcher liebevollen und unerbittlichen Kontrolle auf der Bühne nicht ausbleiben können. Oskar Fischel.

Nello Tarchiani, Das mittelalterliche Italien. Deutsch von L. Zahn. (Schriften und Abhandlungen zur Kunst und Kulturgeschichte, Band 3.) Allgemeine Verlangsanstalt München.

Eine sehr geistreiche und menschlich geschriebene Darstellung mit künstlerischen Photographien schildert die Schönheiten des mittelalterlichen Italien. Der Verfasser, historisch und kunstgeschichtlich vorzüglich orientiert, geht ganz bewußt darauf aus, die Beschreibung einer der wichtigsten Kunst- und Kulturstätten der Geschichte nicht durch wissenschaftliche Untersuchungen zu belasten. Vielmehr versucht er die Schönheiten des Landes und seiner Bauten, so wie sie sich jetzt bieten, sprechen zu lassen, so daß die wesentlichsten Ereignisse und Zustände der mittelalterlichen Vergangenheit mühelos wieder vor uns erscheinen. Das kleine, 28 Seiten Text und 95 Tafelbilder umfassende Buch ist ein musterhaftes Beispiel für die in neuerer Zeit so sehr häufigen Abbildungsbände. — — n.

Handzeichnungen großer Meister. Herausgegeben von Heinrich Leporini. Manz-Verlag, Wien-Leipzig.

Unter dem Titel „Handzeichnungen großer Meister" gibt der Manz-Verlag (Wien-Leipzig) eine Folge von Einzelheften mit je 8 Kupferdruckreproduktionen nach Handzeichnungen von großen Künstlern aller Zeiten und Länder heraus. Ganz kurze einleitende Texte orientieren über die historischen und kulturellen Bedingungen, unter denen die Meister arbeiteten.

Die Berechtigung dieser Publikation ist nicht einleuchtend. Denn wenngleich die Herausgabe durch Leporini und die gelegentliche Mitarbeit von Reichel eine geschmachvolle und charakteristische Auswahl der Handzeichnungen aus den verschiedenen europäischen Sammlungen gewährleistet, so kann die Wiedergabe von nur 8 Blättern keinesfalls einen festen Begriff von den Ausdrucksmöglichkeiten eines Künstlers geben. Hierfür wäre schon eine genauere Kenntnis seiner übrigen Werke erforderlich. Für das Laienpublikum scheiden die Hefte somit aus. Andererseits aber sind sie auch für die Forschung nicht brauchbar, da ihr mit einer Auswahl der berühmtesten Blätter nicht gedient ist. Zudem ist die Qualität der Reproduktionen nicht so, daß die Hefte ihretwegen von Bedeutung wären. — — n.

Fritz Stahl: Weg zur Kunst. Mit 11 Vierfarbentafeln und 189 Autotypien. 1927. Rudolf Mosse, Buchverlag.

Der Autor hat sichs mit Kunst und Schreiben über Kunst nie leicht gemacht und darum durfte sich an seiner charaktervollen Art, die ihn nicht immer sofort und unbedingt zustimmen ließ, mancher stoßen. Denn Stahl hielt sich nie für den Portier, der jedem neuen Ankömmling oder jeder Gruppe mit gleicher Freudigkeit die Tür zu öffnen hätte. Wen er einließ, der mußte sich ihm schon als ehrlich ausweisen. Legitimation: Handwerk. Sein Kritikeramt ließ ihn schon vor dreißig Jahren nach Sachlichkeit fragen. An einem modernen Stuhl mit gedrechselten Traillen in der Lehne sah ich ihn einmal, den „Künstler" neckisch anblinzelnd, Staub wischen. Er ließ sich durch kein Programm, durch keine Richtung aus seiner Position locken. Solid sein hieß für ihn, Boden unter den Füßen haben. So hat er manches festgehalten, was jetzt wiederkam, manches vorüberschweben lassen, was erst später zum Boden zurückfand. Verantwortungsgefühl ließ ihn den Posten, der ihm in der Öffentlichkeit zugefallen war, noch auf andere Weise als mit seiner immer geschickten, zu Streit und Anerkennung gleich bereiten Feder wahrnehmen. Er wurde auch mit dem Wort ein feiner Führer: seine Wanderungen vor den Originalen der Berliner Museen brachten große Teile des modisch hin und her schwankenden Publikums zur Besinnung, die ihm sonst vor lauter Lesen, Herumhören und Reisen abhanden gekommen war. In allen reichen Erfahrungen, die er bietet, spricht immer wieder die eine Erkenntnis mit: Kunst auf der Basis des Handwerks. Dies war sein Evangelium. Darum hat er manchem Flieger, manchem Umwegführer Gefolgschaft verweigert.

Ein größeres Publikum, als den Kreis seiner bisherigen Leser und Hörer leitet er jetzt mit reichsten Erfahrungen auf den „Weg zur Kunst". In manchem wird man anderer Meinung sein, in allem aber die Gabe herausfühlen, das Wesentliche aufzuspüren, die schöner oder gar unverstandener Schlagworte entraten kann. Es tut wohl, auf jeder Seite fast diese ewig und einzig anständige, jetzt neue Sachlichkeit wieder zu treffen: daß Zeit und Gesinnung und Material das Kunstwerk bedingen, mehr als der Künstler, daß Kunst „geschieht" und nicht gemacht wird, daß es nicht auf die neue Technik, sondern auf die Leistungsfähigkeit mit ihr ankommt. Gern folgt man den Analysen eines im Umgang mit redlichen Arbeitern geschulten Urteils, dessen Ehrfurcht vor der Form wie vor einem Naturgeschehen etwas Vorbildliches hat.

Bei der Wahl der 200 (!) Abbildungen waltete besonders die Neigung, die kostbaren Originale der Berliner, weiten Kreisen unbekannten Sammlungen sprechen zu lassen. Man ist angenehm getroffen von der Bevorzugung dieser und jener bestmöglichen Ansicht einer Architektur oder Plastik.

So hält uns das Buch in Atem bis zum Schlußwort, „die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist keine Fortsetzung der alten". Aus der jüngeren Generation, der niemand Mangel an Selbstbewußtsein vorwerfen wird, hört man friedlichere Töne: „Es gibt keine alte und keine neuere Kunst". Ihr Prozeß mit Stahl bleibt unentschieden, bis er uns den versprochenen „Weg zur neueren Kunst" geführt haben wird. Unsere Achtung hatte er immer, nun hat er unsere Neugier zu wecken verstanden. Oskar Fischel.

Ernst Michalski, Joseph Christian. Ein Beitrag zum Begriff des deutschen Rokokos. Schlüter & Co., Leipzig.

Der Untertitel des Buches kennzeichnet Einstellung und Ziel des Verfassers: er begnügt sich nicht mit einer Biographie seines Künstlers nebst Aufzählung und Analyse der Werke, auch nicht mit der Einordnung in den allgemeinhistorischen und lokalhistorischen Zusammenhang, sondern er sucht darüber hinaus, rein begrifflich, das Problem des deutschen Rokoko zu lösen. — Ausgehend von den gesicherten Hauptwerken Christians — der Bildhauerarbeit an den Chorgestühlen von Zwiefalten und Ottobeuren —, kommt Michalski durch Stilvergleichung und Archivstudium zu einer Reihe von überzeugenden, neuen Zuschreibungen, darunter auch von Steinbildwerken (Portalplastik in Zwiefalten). Er untersucht weiter das Verhältnis Christians zu seinem Mitarbeiter, dem Stukkateur Johann Michael Feichtmayr und behandelt zum Schluß in kurzer Übersicht die Schüler und Nachfolger Christians. — Bei der Analyse der Bildwerke zeigt der Verfasser viel einfühlendes Verständnis und treffende Sicherheit im sprachlichen Ausdruck. Doch mehr als das ist der weite Blick hervorzuheben, mit dem er an jedes Problem herantritt, die hartnäckige Gründlichkeit, mit der er es von verschiedensten Seiten her beleuchtet. So wenn er den Reliefstil Christians, der hinter einer vorderen Ebene in flächenhafter Zonenaufteilung die Tiefe gibt, nicht nur mit der objektiven Bühne des Giovanni da Bologna vergleicht, sondern auch mit dem Relief der klassischen Antike, mit dem des Barock, schließlich mit der illusionistischen Deckenmalerei des achtzehnten Jahrhunderts. Wenn er Christians Art zu komponieren, das „Überspinnen der Fläche mit einem ornamentalen Formennetz", in dem Bäume, Felsen und Wolken als Ausdrucksträger gleichwertig neben der menschlichen Gestalt stehen, in scharfen Gegensatz stellt zu dem Reliefstil des Georg Raph. Donner, wenn er Parallelen findet zu dem Manierismus des Tintoretto und Greco, besonders aber zu Magnasco usw. — Im Laufe dieser Untersuchungen kommt er zu der Auffassung, daß das deutsche Rokoko — obwohl formengeschichtlich eine letzte Übersteigerung des Barock — doch nicht nur ein Anhängsel oder Ausläufer dieses Stils ist, sondern daß es eine grundsätzlich neue und entgegengesetzte ästhetische Einstellung erkennen läßt. Seiner Definition nach liegt die Bedeutung des Rokoko darin, „überschäumende Phantastik der Formgebung mit strengem Gefühl für die ästhetische Grenze zu vereinigen". Die immer gewahrte „Distanz zum Beschauer", der „Unwirklichkeitsakzent", der jeder Darstellung des Rokoko anhaftet, entrückt diese gleichsam auf eine ideale Bühne, wogegen der Barock — „unter Aufhebung der ästhetischen Grenze" — das Kunstwerk in den Realitätsraum übergreifen läßt. — Dieser, wie mir scheint, neue und fruchtbare Gesichtspunkt der ästhetischen Idealität des Rokoko liegt doch wohl begründet in dem Willen zur dekorativen Einheit des Gesamtkunstwerkes, so daß sich Michalskis Auffassung wenigstens berührt mit der Definition des Spätbarock von Rose. —

H. Marchand.

Anselm Feuerbach, Aus unbekannten Skizzenbüchern der Jugend, herausgegeben von Kurt Gerstenberg. Verlag R. Piper & Co., München 1925.

Bei Herrn Professor Heydenreich in Eisenach, einem Nachkommen von Feuerbachs Stiefmutter, fanden sich Skizzenbücher des Künstlers, von denen in diesem Buche zahlreiche Proben in vortrefflichen Lichtdrucken wiedergegeben werden. Sie zeigen die ersten, keineswegs vielversprechenden Versuche des zehnjährigen Knaben und gehen forschreitend bis zum zwanzigsten Lebensjahre, bis zu den wertvollen Studien zu dem in Rubensverehrung gemalten Bilde: „Amoretten führen den jungen Pan zum Olymp" (1848/49). Man hätte die Auswahl der Zeichnungen, besonders der aus der Kindheit stammenden, strenger halten sollen; aber da die Einsicht in so frühe Stadien künstlerischer Betätigung nur selten lückenlos erhalten ist, mag man die Ausführlichkeit hinnehmen. Einmal wird man ja dazu gelangen, jenseits der individuellen Entwicklung des Künstlers gewisse typische Entwicklungsstufen, die allen Künstlern oder wenigstens einer Anzahl von ihnen gemeinsam sind, herauszuarbeiten und dann werden solche Veröffentlichungen als Materialsammlung willkommen sein. Der die Frühzeit des Künstlers liebevoll aufblätternde Text von Kurt Gerstenberg (Halle) ist saubere und sorgfältige kunsthistorische Arbeit, geschmackvoll stilisiert und ohne die schlimme Neigung, ein bescheideneres Thema künstlich aufzubauschen. Landsberger.

Herbert Kunze, Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland. Kunstbücher deutscher Landschaften. Herausgegeben von Walter Cohen. Verlag Friedr. Cohen, Bonn.

In der von Cohen herausgegebenen Folge „Kunstbücher deutscher Landschaften" erschien das Heft: Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland von Herbert Kunze. Es reiht sich den bisher erschienenen Heften der Serie ebenbürtig an. Mit viel Geschmack und Sachkenntnis sind die 80 Abbildungen zusammengestellt. Der kurze zehnseitige Text ist bei aller wissenschaftlichen Prägnanz vielleicht etwas zu gelehrt. — Es setzt zu viel Kenntnisse bei seinem Leser voraus und das ist eigentlich wohl nicht der Sinn der Kunstbücher deutscher Landschaften. Hier sollte eine mehr allgemeinverständliche, die Begriffe der einzelnen Stilphasen umschreibende Einleitung gegeben werden. Die Abbildungen sprächen dann schon für sich. — — n.

Rich. Ernst, Die Klosterneuburger Madonna. Wien, Krystallverlag.

Die Auffindung eines qualitativ hochstehenden Werkes aus der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts ist stets eine Entdeckung von wissenschaftlicher Bedeutung. Die Wichtigkeit des von Ernst vorgelegten Materials rechtfertigt denn auch die Sonderveröffentlichung der Studie, die ein unveränderter Abdruck des Aufsatzes im „Belvedere" 1924 (V., S. 97 bis 118) ist. Die Klosterneuburger Maria ist mehr als eine nur österreichische Variante des von Ernst genau bestimmten französischen Kunstkreises. Eine engere Beziehung zu anderen deutschen Werken läßt sich nicht finden. Das Werk ist aus dem Wiener Kunstkreis herausgewachsen. Mit diesen Wiener Werken macht uns Ernst zum ersten Male bekannt. Der Wert der Klosterneuburger Maria liegt auf der entwicklungsgeschichtlichen Seite. Sie läßt ein plastisches System ahnen, von dessen Existenz die bisher bekannten Denkmäler nichts aussagen. Von einer neuen Seite lernen wir Auflösung eines alten und Werden eines neuen Stiles kennen. Insofern bedeutet die Veröffentlichung dieses neuen Materials „Erweiterung unseres historischen Bewußtseins".

Otto Wertheimer.

Lossen und Sprinz, Die Bildwerke der fürstlich Hohenzollernschen Sammlungen Sigmaringen. Stuttgart und Zürich, Montana Verlag.

Für diesen Katalog hat Otto Lossen die photographischen Aufnahmen geliefert. Die Ausstattung ist darum vorzüglich geraten. Aber man erwartet auch in einem Katalog eine Akzentuierung durch Größe der Abbildungen und Auswahl der Teilaufnahmen. Es ist nicht einzusehen, warum gerade der schwächliche heilige Georg (Tafel 22), die große Ulmer Maria (Tafel 24) und die langweilige und untypische „Alemannin", Stücke, die nicht einmal lokalhistorisch interessieren, auf zwei Tafeln wiedergegeben werden, während die wenigen guten Werke wie Egells Beweinung, Hans Dauchers Altärchen und die Oberweseler Maria wohl Detailaufnahmen ertragen könnten. Für diese Akzentverschiebung zeichnet Heiner Sprinz verantwortlich. Seine katalogsmäßige Bearbeitung befriedigt in keiner Weise. Die einfachsten Angaben über Erhaltungszustand, Bemalung und Ergänzungen sind unvollständig. Eine rasche Orientierung ist durch die ungeschickte Numerierung der Tafeln nicht möglich. Mit den Bestimmungen, die nirgends durch Analogien gestützt sind, wird man sich nicht überall zufrieden geben können. Die Datierungen sind, besonders bei einigen Elfenbeinen auf das Jahrhundert, zu ungenau. Ich greife wenige Beispiele heraus. Das Elfenbeinrelief Nr. 1, das in das zehnte Jahrhundert hinaufgerückt ist, dürfte kaum vor 1085 entstanden sein. Es gehört der Schule von Salerno an. Die Werke Nr. 6 und Nr. 7 sind vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nicht denkbar. Die Kreuzigung Nr. 17 ist keine deutsche, sondern rein französische Arbeit. Die beiden Kleinplastiken Nr. 30 und Nr. 31 haben mit dem Lautenbacher Meister nichts gemeinsam; sie sind (trotz der Rückenbearbeitung) nicht oberrheinisch. Die Passionsreliefs von 1491 (Nr. 37—40) stehen qualitativ auf einer Stufe, die die Nennung des Namens Gregor Erhart nicht mehr gestattet. Die Zuschreibung des alten Weibes (Nr. 80) an Hans Wydyz dürfte keine Anerkennung finden. Otto Wertheimer.

Gertrud Richert, Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- und Tafelmalereien. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Dieses Buch, für dessen Zustandekommen das Ayuntamiento in Barcelona ein Stipendium aussetzte, versucht, wie die Verfasserin in der Einleitung schreibt, „die katalanische Malerei des Mittelalters im Zusammenhange vorzuführen, wobei es weniger darauf ankommen soll, jedem erhaltenen Werke nachzugehen, als in großen Zügen die Wesensart der Kunst zu schildern". Verfasserin vertritt gleich von vornherein sehr bestimmt den Standpunkt, daß „in dem internationalen Kunstreich des Mittelalters Katalonien als ein besonderes Gebiet gewertet werden müsse, das für sich eine kulturelle und künstlerische Entwicklung zeige, die nicht mit der von Spanien gleichgesetzt werden könne". Und womit begründet sie nun diese Sonderstellung? In der Hauptsache

mit der geographischen Lage Barcelonas, woraus sich besonders zahlreiche Beziehungen zum unmittelbaren Nachbarn Frankreich, aber auch zu Italien ableiten ließen! Diese Meinung ist an sich gewiß verlockend, aber sie überzeugt nicht, und es würde sich nicht allzu schwer beweisen lassen, daß auch die übrigen Provinzen Spaniens lebhaft unter diesem Doppeleinflusse gestanden haben. Das Material, das vor uns ausgebreitet wird, ist historisch interessant, und es zeugt von Fleiß, Sorgfalt und Belesenheit, wie hier fremde Forschungsresultate und eigene Beobachtungen mitgeteilt werden. Freilich hätte man öfter mehr Stilkritik als Beschreibung gewünscht, wenngleich diese nicht unnützlich ist bei der erstmaligen Vorführung des Stoffes, der wohl später in größerem Zusammenhange neu bearbeitet werden wird. Das gut ausgestattete Buch hilft eine Lücke füllen, und gerne wird man der emsigen Verfasserin für ihre weiteren Lokalforschungen alles Glück wünschen dürfen. Hugo Kehrer.

IX. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft: Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig. Niederländer des 17. Jahrhunderts. Nr. 66—97. 32 originaltreue Lichtdrucke, herausgegeben von Eduard Flechsig, 1925. Prestel-Verlag, Frankfurt a. M.

Die Mappe zeigt in den vorzüglichen Lichtdrucknachbildungen, die alle Veröffentlichungen der Gesellschaft auszeichnen, eine Reihe trefflicher Arbeiten der flämischen und niederländischen Schulen, von denen einige besonders hervorgehoben seien. Van Dycks Zeichnungen — Augenblicksstenogramme — sagen wohl nach den früher in den Bremer Mappen wiedergegebenen nichts neues, doch wird man nicht gern ein Blatt missen; die wenig älteren Meister des Rubens-Kreises Jordaens und Savery sind mit je einer charakteristischen Arbeit vertreten; David Vinckeboons ist als Urheber zweier Blätter genannt, ich kann aber nur den reizvoll aquarellierten Bauernschmaus als unbedingt echt erkennen. — Bei den Holländern interessiert vor allem Rembrandt und sein Kreis. Den Namen des großen Meisters tragen drei Blätter, doch immer mit der vorsichtigen Bezeichnung „Schule", was bei den Parabelillustrationen vom Verlorenen Sohn und dem Barmherzigen Samariter sicher zu vorsichtig ist; Ph. Koninck, Hoogstraten und Eeckhout sind mit charakteristischen und wichtigen Blättern vertreten. Der oft und überall anzutreffende Pieter Molijn überrascht in dem wiedergegebenen Blatt, denn es steht hoch über seinen sonst etwas eintönigen Landschaften. Reizvoll ist die miniaturartig behandelte musikalische Unterhaltung des Dirk Hals; als willkommene Bereicherung unserer Kenntnisse sind noch die Reproduktionen nach Maerten Stoop und Gerard van Zijl zu buchen, dagegen wäre der Roghman, hier noch mit einem Fragezeichen versehen, wohl am besten weggeblieben, gibt es von ihm doch allenthalben eine große Zahl bezeichneter Arbeiten, auch die Blätter nach Verwer und M. Bloem lohnen nicht die aufgewandte Mühe.

Es wäre zu wünschen, daß der beigegebene allzu karge Text bei Abschluß der Braunschweiger Mappen eine Erweiterung fände.

Das von mir 1913 gegründete Unternehmen, dem ich seit Jahren fern stehe, hat im Gegensatz zu manchen anderen die Kriegsstürme mit ihren schweren Folgen überdauert, ein Zeichen, daß der Gedanke ein gesunder war. Schrey.

C. Schellenberg, Dürers Apokalypse. München 1923.

Die historische Spezialität der Kunstbetrachtung würde über der Behandlung von Dürers Apokalypse sicher fruchtbar werden: denn trotz der unzeitlichen Vielgestalt verdichtet sich in dieser Apokalypse schon ein erster Schatten italienischer Reiseerfahrung, kaum merklich, aber unheimlich zäh; und aus dem apokalyptischen Thema hat Dürer jenen ebenso ungetreuen wie texterfüllenden Bilderkreis gemacht, der in einem nicht minder versteckten Protest gegen die spätgotische Formdekoration seiner Mitkunstwelt steht; eine Weltanschauungslehre der Form fände alles Mittelalter seit 1000 in dieser formalen Neugewinnung eines wesentlich vormittelalterlichen Themas surrogathaft zusammengenommen; doch ist dieser äußerlich getreue Formbestand in eine untraditionelle Bildtendenz gesetzt; die bisher kanonisierten, wiewohl längst verdünnten Formen geraten mit Dürers neuer genialer Form in eine historische Verderbnis, die von nun an erst den deutlichen Weg findet. An dieser Stelle ist in die historische Frage das Formproblem der Dürerschen Illustrationsprinzipien eingeschlossen. Um es zu lösen, geht Schellenberg durchaus treffend von den Möglichkeiten aus, die die künstlerische Sinnlichkeit (noch abgesehen vom programmatischen „Geist") bei der Illustration haben kann. Da gibt es das geschlossene Bild und die reihende Additionsmanier. Ihre Stellung seit der Antike wird skizziert. Die Frage der räumlichen Lösung (zwischen den Extremen „absoluter Raum", wie Goldgrund, Weiße des Papiers usw. und „Gegenwartsraum") ist bei Illustration der Vision höchst wichtig. Vision in adäquater Darstellung mag einen Raum besonderer Art erfordern: denn sie wird nicht „wirklich" gesehen, und sie ist ein Übergang vom Irdischen ins Unirdische. Sie fußt also im gegenwärtigen Raum. Ergebnis: Dürer hat in einer „Zeit, wo die Gefahr so groß ist, die Vision als Wirklichkeit wiederzugeben", die eigentlich visionäre „Komposition in einem zwischen Fläche und der Illusion des Gegenwartsraumes liegenden, unwirklichen Raum" gefunden. Zwar wird vermieden, diesen „Raum" näher auf die Vermischungstendenz von Ewigem und Gegenwärtigem hin zu prüfen. Eine künstlerische Bewertung dieses Mittels müßte hinter der faktischen Ausgewogenheit doch die (von Dürer sorgsam verdeckte) Grundbetonung der in die Mischung eingesetzten Formbestandteile wieder auffinden. Das ist nichts weiter als der bekannte Zwiespalt Dürers zwischen Modernität und jener Gotik, die in formerhaltender innerer Auflösung stand. Nur hat das Problem hier eine delikate Färbung. Es ist verständlich, wenn Schellenberg gerade in ihr die höchste Form einer Visionsillustration sieht. Zum Beleg wird in eingehenden Formanalysen ein Teil der Typik früherer Apokalypsen erklärt und die neue bildmäßige Vereinheitlichung bei Dürer beschrieben. Auf dieser Vorarbeit ruht dann die Einzelangabe des illustrierenden Verhältnisses zum Text und vor allem eine Stil- und Traditionskritik der Dürerblätter. Durch Vergleich mit der Koburger Bibel wird Dürers ebenso kompositionell wie linientechnisch umwälzender Stil scharf gesehen. Diesem schwierigen Fall von Graphik ist die versuchte Formbetrachtung, die sowohl Eigenausdruck wie Textausdruck erkennen mußte, vollauf gewachsen; überdies hat sie die Legitimation, sorgfältig und sehr für das Ohr geschrieben zu sein. Carl Liefert.

Wilhelm von Bode, Bertoldo und Lorenzo dei Medici. Freiburg i. B., Pontos-Verlag, 1925.

Wilhelm von Bode faßt in diesem Werke das Ergebnis seiner Bertoldostudien zusammen, deren Anfänge über ein Menschenalter zurückreichen, und ergänzt sie an einem abgerundeten Ganzen. Über fünfzig Arbeiten des Meisters werden beschrieben, erklärt und abgebildet, ein beträchtliches Oeuvre, dessen überwiegender Teil erst durch Bode erkannt und bestimmt worden ist. Die Medaillen, Plaketten, Reliefs und Statuetten werden als besondere Gruppen behandelt, jedoch die Fäden, die sich von einer Gruppe zur anderen ziehen, überall aufgezeigt. Durch Ausdeutung sowohl der spärlichen Schriftquellen, als der Themen und Beziehungen der Werke selbst wurden die künstlerischen Tendenzen Bertoldos und der geistige Einfluß Lorenzo dei Medicis klargelegt.

Die Anfänge Bertoldos stehen unter dem Zeichen Donatellos, dessen Lieblingsschüler er war; er spricht jedoch die neue Formensprache seines Meisters nicht mit dessen übergewaltiger Kraft, sondern gedämpft, in klar abgewogenen Kompositionen, welche schon den Stil der Hochrenaissance vorbereiten. Seine letzten Jahre verlebt er an der Seite Lorenzos, dessen klassische Bildung ihm den Zugang zu den Themen der alten Literatur, zu den antiken Reliefs und den geschnittenen Steinen öffnet. Die Werke dieser Spätzeit sind besonders reich an neuen Form- und Kompositionsgedanken, welche, wie Bode es eindringlich beweist, in den Werken Michelangelos, der als sechzehnjähriger Junge etwa ein Jahr lang unter Bertoldos Aufsicht arbeitete, noch lange widerhallen. Michelangelo selbst scheint später diesen Einfluß verschwiegen zu haben; denn in der Condivischen Lebensbeschreibung erscheint Bertoldos Name nicht und nur sein Nachfolger Poliziano wird erwähnt.

Das reiche Werk Bertoldos, welches auf nur drei beglaubigten Arbeiten aufgebaut wurde, ist eine imponierende Leistung moderner Stilkritik. Es ist bis auf ganz wenige umstrittene Stücke als vollkommen gesichert zu betrachten; Bodes Kampf gilt auch nicht mehr der Anerkennung dieses Werkes, sondern wendet sich gegen die unmotivierten wilden Zuschreibungen, welche das festumrissene Bild zu verwischen drohen.

Daß eine beträchtliche Anzahl Bertoldoscher Werke sich im Besitze des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums befindet, ist selbstverständlich Bodes intuitivem Kennerblick und musealer Tatkraft zu verdanken. Simon Meller.

Für Alfred Kubin haben ein Dutzend österreichischer Dichter und Schriftsteller ein kleines Bändchen zum fünfzigsten Geburtstag herausgegeben; die hübsche und warmherzige Idee einer kameradschaftlichen Huldigung hat durch die verlegerische Bemühung der Officina Vindobonensis eine sympathische Gestalt erhalten. Die literarischen Beiträge sind zum Teil Fragmente anderweitiger Arbeiten, zum Teil der Gelegenheit entsprungen; drei von ihnen sind Essays, die vorsichtig und allgemein, als wollten sie des Tages Festlichkeit nicht durch einen Mißklang stören, um Kubins künstlerische Erscheinung herumreden. Und vielleicht ist ein solcher Tag tatsächlich besser dazu verwendet, von der warmen und reichen Menschlichkeit des Gefeierten zu sprechen. Die Glückwünsche der Künstler bestehen in Originallithographien; die meisten sind von der modernen Art der Catch-as-you-can-Lithographien, die ohne Verhältnis zum Stein einfach eine Zeichnung umdrucken. Am graphischesten drücken sich Georg Ehrlich und Ernst Wagner aus; von den übrigen sind noch die von Anton Hanak, Carry Hauser, Franz Lerch und Georg Merkel hervorzuheben. Allen aber eignet der gleiche gute Wille und die gleiche Herzlichkeit, die als seltener Klang in dieser atemlosen Zeit und selbstsüchtigen Welt doppelt erfreulich berührt. H. Tietze.

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei. IV. Band: Hugo van der Goes. Paul Cassirer, Berlin 1926.

Max J. Friedländers außerordentliche und bleibende Verdienste um die Kunstwissenschaft haben bei Gelegenheit seines sechzigsten Geburtstages eine so allgemeine, freudige Anerkennung gefunden, daß es Eulen nach Athen tragen hieße, wenn wir dieses wohlverdiente Lob bei der Besprechung des letzten Bandes seines literarischen Hauptwerks wiederholen und uns ausdrücklich zu diesem wahren consensus gentium bekennen wollten. Wir dürfen aber wohl unsrer Freude darüber Ausdruck geben, daß die unschätzbare Reihe von Bänden so rüstig fortschreitet, daß wir in wenigen Jahren einen vollständigen Überblick über das Gebiet der altniederländischen Malerei, verfaßt von ihrem größten Kenner, zu besitzen hoffen können. Dieser jüngste Band ist in der Hauptsache der überwältigend großen Erscheinung gewidmet, der die altniederländische Malerei die höchste Staffel von Monumentalität zu verdanken hat: Hugo van der Goes ist der Titel dieses Kapitels. Meisterhaft und zugleich mit sichtbarer Liebe wird der Künstler charakterisiert. Friedländer hat ja — nach und neben Ludwig Scheibler — am meisten für die Erkenntnis seiner Kunst getan. Die Vorstellung von ihrem Umfang und ihrer Wirkung ist gerade von Friedländer ganz außerordentlich durch den Nachweis von Kopien und Nachahmungen der verschiedensten Art bereichert worden. Weniger klar wird in seiner Darstellung die künstlerische Herkunft des Meisters. Selbstverständlich ist es, daß ein so großer Künstler auf den gesamten Leistungen seiner Vorgänger, der Van Eyck, Roger van der Weydens, Dirk Bouts' fußt, wenn er auch „als ein meteorgleich aufflammendes Gestirn" zu wirken scheint. Als sein Lehrer käme wohl niemand anderer in Betracht als Joos van Gent, der Schöpfer der Altartafel in Urbino, über dessen Kunst trotz manchen Bemühungen noch nicht volle Klarheit herrscht, zumal da die ihm bisher allgemein zugeschriebene Halbfigurenreihe von berühmten Männern (im Louvre und in der Barberinischen Galerie zu Rom) sich als Werk eines Spaniers herausstellen soll, wie wir hören. Wie dem auch sein mag, so scheint uns Hugo van der Goes' Stil ohne die Annahme einer Berührung mit der florentinischen Malerei der Frührenaissance nicht recht erklärbar zu sein. Offenbar hat hier eine Wechselwirkung stattgefunden, und auch Friedländer denkt an die Möglichkeit, „daß van der Goes einmal in Italien gewesen sei". Dieser Gedanke kommt ihm bei Gelegenheit der Besprechung der wundervollen Tafel mit der Anbetung der Könige, die aus Montforte in Spanien dank Friedländers Bemühungen in das Berliner Museum gelangt ist und die mehr Beziehungen zur italienischen Kunst aufweist, als der

für Italien gemalte Portinari-Altar. Bei der chronologischen Einreihung jenes Meisterwerks bekennt sich Friedländer in seiner vorbildlichen Ehrlichkeit zu einem „Gefühl der Unsicherheit“, und es widerstrebt ihm, in der Tafel aus Monforte ein Jugendwerk zu erkennen. Die ungeheure Kraft des Kolorits und die renaissancemäßige Monumentalität der Gestalten sind freilich in der Reihe der Schöpfungen des Meisters etwas Ungewöhnliches. Könnte er aber nicht diese Kraft und Monumentalität unter gewissen großen Eindrücken, wie sie ihm etwa eine Reise nach Italien geboten haben möchte, auch schon ziemlich am Anfange seiner Laufbahn gefunden haben? Frühreife bei einem großen Künstler ist nicht ohne Analogie, und auch der Lebens- und Krankheitsgeschichte Hugo van der Goes' würde es entsprechen, wenn sein Stil von ruhiger, fast statuarischer Einfachheit zu leidenschaftlicher Bewegtheit führte. — Der Rest des Bandes ist tief eindringenden Untersuchungen über die Brüsseler Malerei in der Zeit von 1470 bis 1500 gewidmet. In der schwierigen Ordnung eines gewaltigen Bildermaterials und dessen Aufteilung auf einzelne Meister, die zunächst mit Ausnahme das einen Colijn de Coter anonym bleiben, obwohl auch für die Identifizierung einiger davon mit bestimmten Namen beachtenswerte Vermutungen vorgebracht werden, zeigt sich Friedländers kennerischer Scharfblick ganz. Die Betrachtung auch dieser Gestirne geringerer Ordnung hilft uns die reiche Vorstellung von der altniederländischen Malerei vervollständigen, die uns in Friedländers unentbehrlichem Werke geboten wird.

Gustav Glück.

Alfred Stix, H. F. Füger. Mit 59 Tafeln, davon 19 in farbigem Lichtdruck. Manz Verlag, Wien — Leipzig 1925.

Als Ferdinand Laban vor etwa 25 Jahren Füger als Miniaturisten feierte, meinte er noch, sich mit Fügers Gemälden nicht beschäftigen zu müssen, weil sie das Stigma „steriler Greisenhaftigkeit“ an sich trügen. In diesem Urteil verbarg sich die damals allgemeine Ablehnung des Klassizismus als eines Zustandes künstlerischer Erschöpfung. Heute dagegen erkennt man mehr und mehr in politischer wie in künstlerischer Hinsicht das Neubeginnen in jener Epoche, „in der das moderne Europäertum recht eigentlich geboren wurde“. Alfred Stix hat auf der Grundlage einer solchen Wertung auch dem Maler Füger die längst verdiente ausführliche Würdigung zuteil werden lassen, die der Manz-Verlag verschwenderisch und in vollendeter Reproduktionstechnik mit ein- und mehrfarbigen Lichtdrucken sowie mit Kupfertiefdrucken ausgestattet hat. Der den Tafeln vorausgehende Text zeichnet mit besonderer Sorgfalt die auf Füger wirkenden Einflüsse nach, die von dem noch in barocker Tradition schaffenden Guibal über die englische Porträtkunst zu dem von Mengs gelehrten Klassizismus führen. Einem Klassizismus, der bei Füger durch seine schwäbisch liebenswürdige Stammesanlage wie durch die spätere Wirksamkeit in dem höfisch-geselligen Wien immer einen Rokokohauch nobler Grazie bewahrt hat. Über das Monographische hinaus hat dann Stix Beobachtungen über die Kunstanschauung der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gesammelt, die seinen Helden aus jeder Isolierung herausnehmen und ihn mit lebendiger Zeitathmosphäre umhüllen. So ist nach Inhalt und Ausstattung ein ausgezeichnetes Werk entstanden.

Landsberger.

Gottfried Graf, Der neue Holzschnitt und das Problem der künstlerischen Gestaltung. Mit 88 Abbildungen nach Originalholzschnitten. 127 Seiten. Eugen Salzer Verlag, Heilbronn. 1927.

Ein sehr erfreuliches Buch von Kunst und Künstler. Gottfried Graf, Professor an der Württembergischen Akademie der bildenden Künste, Leiter der Holzschnittschule an dieser Anstalt, legt hier eine Auswahl seiner Arbeiten vor und der seines Kreises. Er hofft, daß der von ihm bevorzugte Schwarz-Weiß-Holzschnitt einen Kunstzweig darstellen solle, „der den Studierenden schon frühzeitig die Möglichkeit bietet, ein in sich abgeschlossenes, endgültig formuliertes' Kunstwerk zu schaffen, durch die Gestaltung in einem Material von eigenartiger stilbildender Kraft“. Wer in den Abbildungen dieses gut ausgestatteten Bandes blättert, empfängt den Eindruck ernsten und erfolgreichen Schaffens, das nicht irgendeiner Richtung verschrieben ist, wohl aber dem Problem strenger Gestaltung. Im Dienste seiner Klärung wetteifern Meister und Schüler.

Auch das, was Gottfried Graf theoretisch zu sagen hat, ist fesselnd und lesenswert. Für eine zweite Auflage — die ich diesem Buch herzlich wünsche — würde ich empfehlen, das rein Philosophische etwas zurückzudrängen.

Emil Utitz.

Adolphe Basler, Henri Rousseau. Sa vie son œuvre. Paris 1927. Librairie de France.

Unserer Zeit, in der der Zöllner Rousseau mit einem Bilde in den Louvre einzieht, in der seine Werke in den bedeutendsten Museen von Europa und Amerika vertreten sind und die Preise der großen Meister erreichen, fehlte bisher die wesentliche Würdigung dieses begnadet einfachen Menschen und Künstlers. Adolphe Basler, einer der besten Kenner und scharfsinnigsten Beurteiler der heutigen Kunst gibt sie uns, jetzt in seinem mit 56 Tafeln reich ausgestatteten Buche. Wie alle französischen Malerbücher deutet und wertet er Werden und Sein des künstlerischen Werkes aus dem Leben und der geistigen Umwelt des Künstlers und so über eine Würdigung Rousseaus hinaus, belebt durch persönliche Erinnerungen zu einem Zeitbild des künstlerischen Schaffens zu Beginn dieses Jahrhunderts. Auch setzt Basler sich mit der bisherigen Rousseau-Literatur auseinander und formt aus Kritik und eigenem Erleben ein neues, lebendiges Bild dieses ursprünglichen, einzigen Künstlers. Ein Œuvre-Katalog, unbekannte Briefe und Dokumente Rousseaus beschließen das wertvolle Buch.

E. Nebelthau.

Étienne Moreau-Nélaton, Delacroix. Raconté par lui-même. 2 Bände mit 450 Tafeln und Abbildungen. Paris, H. Laurens, 1916. 4°.

Étienne Moreau-Nélaton, Corot. Raconté par lui-même. 2 Bände mit 284 Tafeln und Abbildungen. Paris, H. Laureus, 1924. 4°.

Raymond Escholier, Daumier peintre et lithographe. Paris, H. Floury, 1923. 8°.

Georges Rivière, Le maitre Paul Cézanne. Mit 36 Tafeln und 56 Abbildungen im Text. Paris, H. Floury, 1923. 8°.

Gustave Geffroy, Claude Monet. Sa vie, son temps, son œuvre. 54 Abbildungen. Paris, G. Crès et Co., 1922. 8°.

Noch während der Dauer des Krieges sind verschiedene wertvolle französische Bücher namentlich über die Meister des Impressionismus erschienen, deren Erwerbung den wenigsten deutschen Sammlern und Bibliotheken möglich gewesen ist. Einzelne dieser Werke sind unterdessen schon bibliophile Seltenheiten geworden. Nach einer kurzen Pause beginnt jetzt, ähnlich wie bei uns zur Zeit der Inflation, eine Reihe von Luxusdrucken sich anzuschließen, die mehr der Ausstattung als des Inhalts wegen zu rühmen sind, aber die vergriffenen älteren und wichtigeren Publikationen in den Schatten stellen. Daher ergibt sich eine doppelte Veranlassung, kurz auf sie hinzuweisen. Die drei Bände von Vollard über Cézanne, Renoir und Degas sind an dieser Stelle schon erwähnt worden. Gasquets bedeutungsvolles Buch über Cézanne soll demnächst für sich besprochen werden.

Unter den übrigen Veröffentlichungen stehen Étienne Moreau-Nélatons ausführliche Behandlungen des Lebens und der Kunst von Delacroix und von Corot an der Spitze, beide aufs innigste dem menschlichen Wesen der Meister angepaßt, dort leidenschaftlich impulsiv und stürmisch bewegt in der Diktion, hier voller Feinheit und Ruhe der Sprache. Moreau-Nélaton hätte wie nur wenige neben ihm das Recht zu kritischem Urteil. Es zeugt für die Abgeklärtheit seiner menschlichen Empfindungen, für die ungewöhnliche Bescheidenheit seines persönlichen Verhältnisses zu den beiden Meistern, deren schönste Werke durch sein kostbares Geschenk in den Louvre gelangt sind, daß er Delacroix und Corot „intimes", in ihren eigenen Äußerungen aus Briefen und Gesprächen, und aus unbekannten oder verschollenen zeitgenösischen Kritiken darstellt. Auf diese Weise kommt die historische Wahrheit zur ausschließlichen Geltung, ohne die übliche phrasenreiche Verherrlichung. Denn wer entschließt sich noch, unter den gegenwärtigen Ansprüchen, Wochen und Monate in Bibliotheken zu verbringen, um in entsagungsvoller Forscherarbeit alte Zeitungen zu durchsuchen, wenn es doch des Landes Brauch ward, die Verehrung seines Helden enthusiastisch zu bekunden und ja des eigenen Lobes nicht zu vergessen?! Gewiß wird Moreau-Nélaton während seinem langen Leben auch manche Zeugnisse, Autographen und Dokumente schon früher gesammelt haben, deren Reichhaltigkeit jetzt seinen Büchern zugute kommt. Aber die von ihm erreichte Vollständigkeit ist gewiß nur bei einem im angedeuteten Sinne geleisteten, durch sicheres Gefühl unterstützten Suchen möglich gewesen.

Bei Corot, dessen Hauptinhalt auf einen kleineren, 1904 erschienenen Vorläufer zurückgeht, hat Moreau-Nélatons Eifer einen ganz besonderen Erfolg zu verzeichnen. Ihm ist gelungen, einen Briefwechsel aus Corots Jugendzeit aufzufinden, den er mit seinem Freunde Abel Osmond geführt hat. Aus ihm erfahren wir die Lösung der Frage, warum gleich Delacroix auch Corot Junggeselle geblieben ist. Mit weicher Hand hebt Moreau-Nélaton den Schleier fort von einer unglücklichen Jugendliebe des schwärmerischen Jünglings, die bisher unbekannt gewesen ist, und reiht in einer ergreifenden Objektivität alle Briefe Corots zusammen, die sich auf dieses kurz vor der ersten römischen Reise entstandene Verhältnis beziehen. Auf der Grundlage solcher Kenntnisse erhoffen wir von Moreau-Nélaton einmal eine historisch-kritische Biographie Corots.

Escholiers Monographie über Daumier ist auch für uns Deutsche, die wir die Bücher von Klossowski und Fuchs besitzen, wertvoll nicht allein wegen der hier mitgeteilten neuen Forschungen über Daumiers Leben und seine Kunst, sondern vor allem wegen ihrer präzisen Sachlichkeit, die das Werk mit vortrefflicher Unterscheidung des Wichtigen sichtet. Diesem Buche hat Escholier kürzlich den ersten, bis zum Jahre 1832 reichenden Band einer kritischen Monographie über Delacroix folgen lassen, deren Abschluß Veranlassung geben wird, auf sie zurückzukommen.

Das Buch von Rivière über Cézanne steht seinem Inhalt nach weit hinter dem zurück, was Vollard und Gasquet zu berichten und aus eigener Kenntnis hinzuzufügen hatten. Manche Einzelheit, wie das Kapitel über Cézannes Aquarelle, wird man nicht ungern zur Ergänzung ihrer persönlichen Schilderungen heranziehen. Darüber hinaus kann Rivière sich auf den besonderen Vorteil der Unterstützung durch den Sohn Cézannes berufen, wodurch, leider mehrfach in recht wenig guter Wiedergabe, seiner Monographie viele unbekannte Abbildungen beigefügt werden konnten, darunter sehr schöne Aquarelle.

Um so wertvoller sind die zahlreichen Dokumente, die Geffroy seinem umfangreichen, liebevoll zusammengestellten Buche über Monet eingefügt hat. Durch diese Auszüge aus verschollenen Tageszeitungen, durch die wörtliche Mitteilung u. a. der Jugendbriefe Monets an Boudin, oder den Briefwechsel über die Schenkung der Manetschen Olympia an den Staat, ist dieses Buch für die Geschichte des französischen Impressionismus unentbehrlich. Der Kampf der einzelnen Persönlichkeiten mit ihren kritischen Gegnern wird hier in seiner dramatischen Verknüpfung nach einem halben Jahrhundert zugleich aktenmäßig registriert und wie in einem spannenden Roman geschildert. Dem Hauptteil des Buches, das Monets Leben gewidmet ist, folgen kleinere Abschnitte, die Monets Kunst mit der rührenden Liebe einer lebenslangen Verehrung behandeln und sich gleichwohl von übertriebener schwärmerischer Überhebung frei halten. Diese rücksichtsvolle Diskretion ist ein wohltuendes Zeichen fast aller französischen Bücher über Kunst, die in dem letzten Jahrzehnt geschrieben wurden, und es scheinen gegenüber der Zeit vor dem Kriege die Rollen zwischen französischen und deutschen Kunstschriftstellern wie vertauscht. So wertvoll auch manchmal subjektive Äußerungen von Männern sein mögen, die wirklich etwas zu sagen haben, es wäre doch seltsam, wenn wir Deutschen von den Franzosen gar literarische Objektivität und Sachlichkeit wieder lernen müßten . . . !

Hermann Uhde-Bernays.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. AUGUST, AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

DRUCK VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG